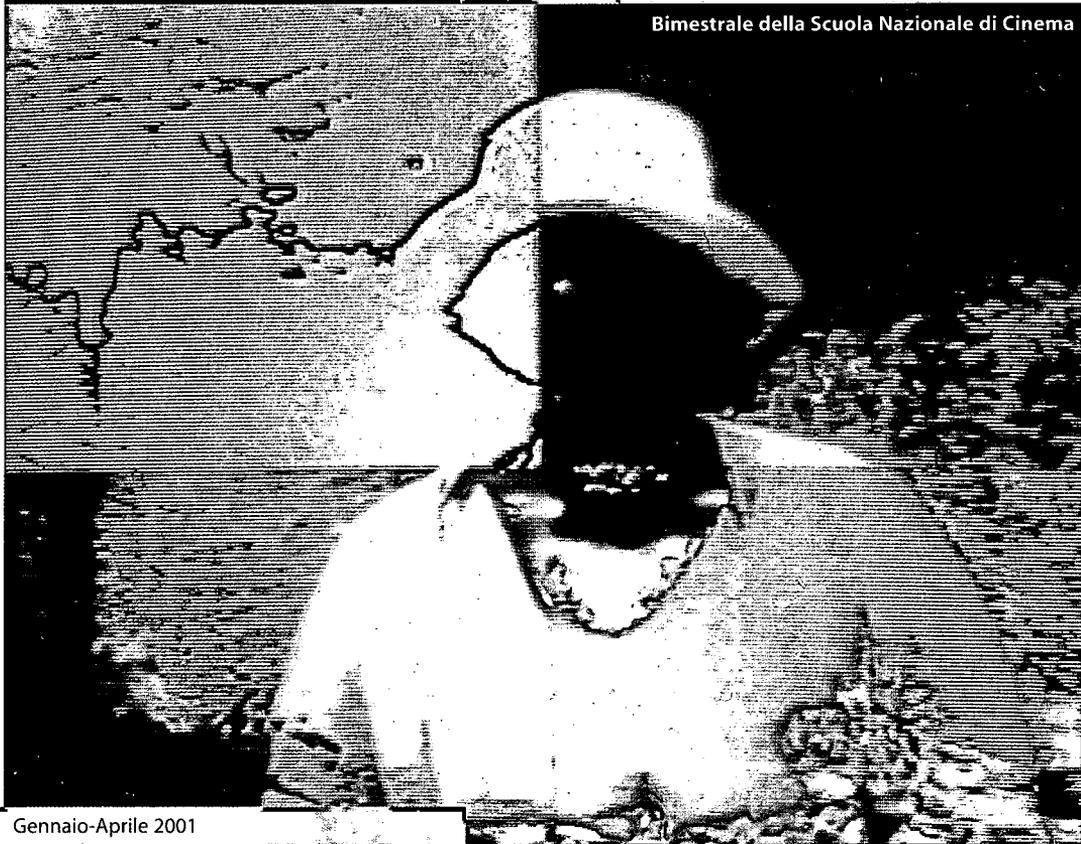
Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Gennaio-Aprile 2001

Oltre la finzione:

metamorfosi dell'immagine documentaria

Antonioni, Pasolini e la musica

Studi ejzenštejniani

Note sull'adattamento cinematografico

Bianco & Nero

Edizioni

Bianco & Nero
SOMMARIO 1-2/2001

Ejzenštejn durante la lavorazione di *Ottobre* (1927)

La teoria del montaggio di Ejzenštejn

Pietro Montani

La riflessione sul montaggio coinvolge in modo così intimo l'esperienza creativa, teorica e didattica di Ejzenštejn, coincide in modo così essenziale con il movimento stesso del suo pensiero che qualunque tentativo di concentrarla in una definizione o di ricavarne un modello è destinato ad apparire pesantemente riduttivo e in ultima analisi fuorviante. È probabile, anzi, che proprio la scelta storiografica del tutto arbitraria di identificare il cinema di Ejzenštejn con *una* teoria del montaggio abbia prodotto i travisamenti più gravi e, in definitiva, una sostanziale rinuncia a restare in contatto con la sua lezione.

Credo dunque che si debba partire da questa premessa di fondo: Ejzenštejn non ci ha dato solo una «teoria generale» e numerose teorie particolari del montaggio (si pensi, per fare un solo esempio, ai tre grandi saggi del 1940 che vanno sotto il titolo di *Montaggio verticale*), ci ha dato anche e in primo luogo *un pensiero del montaggio*. Mi piacerebbe convincervi, come lo sono io, che è con questo pensiero che noi oggi siamo tenuti a misurarci, per la ragione, semplice e vincolante, che si tratta di uno dei grandi pensieri che contraddistinguono la modernità, uno di quei pensieri che ci costringono a prendere posizione.

Evidenzierò e svilupperò tre linee tematiche salienti che nel loro intreccio dovrebbero far apparire l'unità profonda di questo pensiero e l'idea di cinema che ne risulta. Riprenderò solo nelle conclusioni – ma con un semplice accenno – la questione della sua attualità sulla quale, tuttavia, ho voluto fin da subito richiamare problematicamente la vostra attenzione.

Prendiamo le mosse da un punto di riferimento importante, che si colloca quasi esattamente a metà dell'itinerario di Ejzenštejn, cioè in un momento di bilanci e di progetti. Siamo nel 1937, e Ejzenštejn elabora, ma non pubblica, la sua più ampia e sistematica riflessione sul montaggio, una vera e propria *Teoria generale*. In quest'opera – che nella sua integrità ha visto la luce per la prima volta nell'edizione italiana del 1985 – si incrociano due movimenti: una tesi storiografica, vale a dire una suddivisione della pratica del montaggio cinematografico in tre fasi o periodi, e una proposta di carattere teorico, vale a dire una distinzione tra «rappresentazione»

(*izobraženie*) e «immagine» (*obraz*) che non riguarda solo il cinema ma aspira a presentarsi come un presupposto di carattere fondativo.

La tripartizione della storia del montaggio è molto semplice: nella prima fase, dice Ejzenštejn, montare significava essenzialmente comporre l'inquadratura; nella seconda la composizione di montaggio si emancipa dall'inquadratura e si sposta sulla correlazione tra inquadrature diverse e sul ritmo della loro successione; nella terza, infine (e si tratta del periodo che si è aperto in quegli anni), montare significa affrontare il problema di una coordinazione appropriata di suono e immagine perché il montaggio è ormai, in primo luogo, *montaggio audiovisivo.*

Ejzenštejn presenta questa tripartizione secondo una scansione cronologica, ma è subito chiaro che essa acquista il suo vero significato solo sullo sfondo della distinzione, più originaria, tra rappresentazione e immagine. Da questo punto di vista, dunque, montare significa, in generale, trasformare qualcosa di dato (una rappresentazione prelevata dalla realtà) in qualcosa che ha senso (un'immagine costruita). Ma perché questa operazione sarebbe proprio un montaggio? Perché, per convertire la rappresentazione in immagine, occorre decostruire il dato e ricomporne gli elementi secondo una nuova unità.

Questo punto è qualificante e bisognerà tenerlo bene in vista: il principio originario del montaggio è sempre, anche se in misura variabile, una messa in questione e un riordinamento del dato reale. Là dove l'esistente, il mondo che teniamo per vero, tende a irrigidirsi in strutture stabili, il principio del montaggio decostruisce, rifluidifica e ricompone.

Come si vede questa è già una scelta estetica molto definita: ci torneremo tra poco. Per ora dobbiamo sottolineare un altro punto. E precisamente il fatto che, assunto in termini così generali, il *principio* del montaggio denota un procedimento che non è affatto peculiare del cinema. Ejzenštejn infatti mostra con innumerevoli esempi che il *principio* del montaggio è all'opera non solo in letteratura e in musica ma anche in pittura, cioè in una forma espressiva che una vecchia tradizione vorrebbe spaziale e non temporale. In realtà, nel leggere un quadro noi rispettiamo sempre una scansione temporale che consiste nel perlustrare via via il dato percettivo segmentandolo in elementi più o meno discreti e nel reintegrare, poi, questi elementi secondo una nuova unità (della quale, di regola, l'autore del dipinto ha tenuto conto). Anche qui il montaggio coincide con un atto di scomposizione e ricomposizione: se la rappresentazione pittorica ha un significato, se esercita un'efficacia sull'osservatore, vuol dire che essa è il risultato di uno smontaggio e di un rimontaggio; vuol dire che non è una copia del mondo ma una sua ridescrizione.

Ma se c'è montaggio in pittura – oltre che in letteratura, in musica e nelle arti plastiche – qual è allora la peculiarità del cinema? La risposta di Ejzenštejn – e tocchiamo qui la prima linea tematica che intendo eviden-

Sciopero (1924)

ziare e sviluppare – è la seguente: il cinema può coinvolgere nell'insieme delle operazioni che convertono il dato rappresentativo in immagine significante *la più grande eterogeneità di elementi percettivi*. Il montaggio cinematografico, dunque, non è una combinatoria sequenziale di elementi visivi – come troppo spesso si è creduto, e come Ejzenštejn rimproverava a Kulešov, Pudovkin e Vertov –, è, più radicalmente e profondamente, un grande lavoro di scomposizione e ricomposizione di *molti* piani espressivi. In altre parole: il montaggio cinematografico porta al pieno dispiegamento un principio che nelle altre forme artistiche può valersi solo di risorse limitate.

Questo punto, che è della massima importanza, caratterizza in modo pervasivo il progetto creativo di Ejzenštejn: tant'è vero che lo troviamo esposto con assoluta chiarezza già nel suo primo scritto teorico, *Il montaggio delle attrazioni* del 1923, e cioè in un testo che è ancora dedicato allo spettacolo teatrale ma che pone un'esigenza che solo il cinema potrà pienamente soddisfare. Precisamente l'esigenza di trasformare in elemento di significazione *qualunque stimolo sensibile*, senza alcuna gerarchia e distinzione: la dizione del grande attore e il colore della calzamaglia della primadonna, un colpo di timpano e il monologo di Romeo, come leggiamo nel dissacrante manifesto del 1923. Qui il momento decostruttivo consiste nel parificare tutti questi elementi scenici riconducendoli alla loro natura di attrazioni, di stimoli sensibili; il momento compositivo consi-

ste nel riorganizzare questi materiali in vista di una nuova unità: il senso complessivo dello spettacolo.

Ejzenštejn avrà bisogno di appena un anno per vedere con chiarezza che solo il cinema può realizzare questa *mobilitazione globale della percezione* e di appena cinque anni per riformulare compiutamente questa intuizione nel progetto di una «drammaturgia della forma cinematografica». Il punto essenziale tuttavia è presente fin dall'inizio: ciò che appassiona Ejzenštejn, e che solo il cinema saprà dargli, è in primo luogo la *grande eterogeneità dei materiali* sottoposti al lavoro di decostruzione e ristrutturazione operato dal montaggio.

Ejzenštejn arriva dunque al cinema con la convinzione che nessun'altra forma artistica possa convertire in immagine un quoziente così alto di dati sensibili, che nessun'altra forma possa far lavorare la percezione dello spettatore su registri altrettanto molteplici. Lungi dal limitarsi al registro visivo, il cinema è innanzitutto, *e fin dall'inizio*, una grande orchestra di stimoli: drammaturgia della forma, allora, significa che in via di principio qualunque elemento di questa orchestra – dallo spazio alla luce, dal movimento al gesto, dall'espressione fisiognomica alla parola, dal suono al colore – può assumere direttamente compiti comunicativi autonomi, può farsi cioè veicolo di significati e di emozioni che articolano la composizione del tema. Il quale tema, a sua volta, può essere un racconto, ma può anche essere – come accade in *Stačka* (*Sciopero*, 1924), il primo film di Ejzenštejn – una figura politica della modernità o anche – come accade nel suo ultimo film – un «pensiero» in senso stretto: un interrogarsi sul significato del potere, un rimuginare, forse senza soluzione, sull'enigma del potere.

Il primo tratto che caratterizza un pensiero del montaggio è dunque da vedere in questa inesauribile capacità del cinema di coinvolgere, nell'azione che trasforma il dato sensibile in elemento di significato, l'intero apparato percettivo dello spettatore, facendolo lavorare su qualunque stimolo, senza gerarchie precostituite. Si tratta di un programma che è ben lontano dalla sua piena esecuzione: ed è appena il caso di far osservare la straordinaria fecondità del concetto di drammaturgia della forma per un'adeguata utilizzazione creativa delle risorse a cui oggi il cinema ha accesso con la produzione digitale dell'immagine.

Possiamo ora tornare al punto che abbiamo anticipato e interrogare l'estetica che sorregge e motiva questa concezione del montaggio, inteso come complessa drammaturgia della forma. Sarà questa la nostra seconda linea tematica, che coincide con il capitolo più appassionante della riflessione ejzenštejniana sul montaggio.

Ejzenštejn si accorse molto presto, nella seconda metà degli anni '20, che il lavoro di decostruzione e ricomposizione significante del dato sensibile, nel quale il montaggio cinematografico eccelle, presenta delle

straordinarie analogie con il lavoro con cui la nostra immaginazione seleziona e combina i dati percettivi e li coordina con il pensiero.

Bisogna fare attenzione, qui, a questo punto: che nel parlare di «immaginazione» non intendiamo un'attività fantastica soggettiva, qualcosa che si oppone alla «realtà», ma, tutto al contrario, intendiamo la nostra facoltà di «farci un'immagine» della realtà, e dunque di percepire, di comprendere e di abitare un mondo.

Nasce così un progetto ambizioso che Ejzenštejn elabora con molti ripensamenti e che, pur dando vita a diverse ipotesi produttive (come per esempio quella, rapidamente abbandonata, di un «cinema intellettuale», un cinema di puro pensiero), si concentra su un aspetto qualificante, che resta sostanzialmente immutato: grazie al montaggio il cinema può sfruttare questa analogia con il lavoro dell'immaginazione, non già per ripresentare in modo avvincente immagini già pronte (oppure: storie già configurate), ma per mostrare, *mentre si svolgono*, i *processi* con cui le immagini prendono forma, le dinamiche con cui il dato sensibile viene assunto man mano in un pensiero o in un racconto.

Il compito primario del montaggio cinematografico, allora, sarà quello di farci fare esperienza *non* dei *prodotti* dell'immaginazione ma dei *processi di formazione* dell'immagine, non della composizione di un racconto ma dei processi che vanno via via componendo un racconto (che può rimanere semplicemente possibile).

L'estetica sottesa al montaggio cinematografico è dunque un'estetica del divenire e della processualità: nessun'altra forma artistica può condurre lo spettatore fin *dentro* l'officina dell'immaginazione, nessun'altra forma può mostrargli l'immaginazione al lavoro sulle cose e farlo partecipare così intimamente all'emozione – al *pathos*, come lo chiama Ejzenštejn – che si connette con il *venire alla forma* di un pensiero o con il progressivo e complesso configurarsi di una materia narrativa indistinta in un racconto possibile.

Il cinema gode di questo privilegio proprio perché, come già sappiamo, la sua capacità di intercettare il senso allo stato nascente si dispiega mettendo al lavoro un'intera orchestrazione di registri espressivi, in piena analogia con il lavoro dell'immaginazione, che non agisce solo con modelli ottici, ma anche con modelli motori e acustici, muscolari e ritmici. Chi se la sentirebbe di dire che un cieco dalla nascita non si fa delle «immagini» delle cose e del mondo? L'immaginazione, in Ejzenštejn, si libera di ogni possibile residuo platonico: è un'immaginazione somatica, un'immaginazione compiutamente incarnata.

Si comprende meglio, così, la prestazione più preziosa del montaggio cinematografico: ciò che vi è di appassionante nel cinema è proprio la complessa esperienza del venire alla forma, e l'incomparabile emozione, il *pathos*, con cui questo processo avvince lo spettatore, lo porta fuori di

La corazzata Potëmkin (1925)

sé, gli fa rimettere in discussione tutti gli automatismi che lo tengono legato a un ordinamento irrigidito delle cose: in una parola *lo trasforma* a misura che le cose stesse risultano trasformate.

Come si vede l'estetica di Ejzenštejn pone al montaggio cinematografico una richiesta radicale: quella di realizzare un'esperienza di partecipazione e di trasformazione che si tenga alla stessa altezza a cui si teneva lo spettacolo tragico antico, anche se in un quadro teorico che interpreta in modo del tutto nuovo l'idea aristotelica di catarsi (cioè l'attitudine dello spettacolo a organizzare, chiarificare e modificare il sentire e le passioni).

Se il cinema non è un'esperienza di trasformazione, se il cinema rinuncia alla sua capacità di rimettere in questione le strutture irrigidite dell'esistente, allora non è niente di più che trattenimento e mediocre illustrazione di soggetti letterari o teatrali, oppure – e tra le due alternative Ejzenštejn non ha dubbi nel considerare preferibile la seconda – è semplice gioco di sensazioni, invenzione di trucchi sorprendenti quanto effimeri.

Dopo esserci lasciati sollevare a questa altezza dalla riflessione ejzenštejniana sul montaggio, credo che accoglieremo con un certo sollievo il ritorno alle «fertili bassure» nelle quali ci porta la terza linea tematica che intendo evidenziare e sviluppare. Vorrei infatti dire qualche parola sulla specifica *funzione didattica* del montaggio. Ma non intendo riferirmi all'insegnamento delle tecniche di montaggio – che peraltro è un capitolo

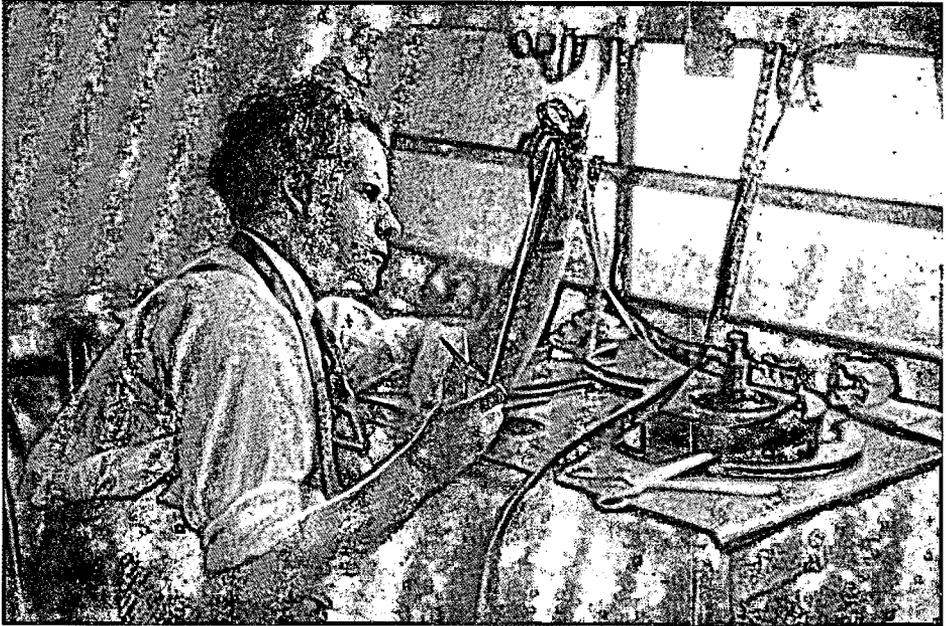
ben attestato nell'opera di Ejzenštejn – quanto all'utilizzazione del montaggio cinematografico come *strumento per la comprensione* e l'indagine critica dei processi generativi e costruttivi presenti nelle altre forme artistiche.

Il principio che ispira questa tesi è chiaro: se il cinema, come si è visto, riesce a dispiegare completamente i procedimenti di costruzione dell'immagine che nelle altre arti sono attivi solo in modo embrionale o parziale o indiretto, guardare alle altre arti dal punto di vista del cinema ci permetterà di scoprire l'esistenza e l'efficacia di regolarità strutturali che altrimenti non saremmo riusciti a cogliere.

Ho già fatto l'esempio della presenza di schemi temporali e di schemi motori nell'immagine pittorica, apparentemente fissa. Ma la pittura non è che uno dei campi di applicazione della funzione euristica del montaggio cinematografico, una funzione che Ejzenštejn utilizza in modo sistematico ed enciclopedico, sottoponendo a indagine non solo le arti canoniche – dall'architettura al teatro, dalla poesia al romanzo, dalla musica alla danza – ma anche le arti minori come lo spettacolo di varietà e quello circense, lo *sketch* comico e il disegno satirico, la letteratura poliziesca e il motto di spirito.

Non è possibile entrare qui nel merito di queste analisi che imprimono alla scrittura di Ejzenštejn un movimento digressivo assolutamente caratteristico e ricco di incontri sorprendenti. Farò invece osservare che l'interpretazione delle forme, sulla base di quella forma eminente che è il montaggio cinematografico, ha il potere di far emergere, dall'apparente disorganicità ed eterogeneità degli esempi esaminati, la presenza di costanti strutturali e di regole generative che rispondono a una «logica» della creatività, la quale *può essere comunicata e insegnata, può diventare oggetto di indagine conoscitiva e di esercizio produttivo.*

Ejzenštejn ha dedicato all'insegnamento una parte cospicua delle proprie energie e della propria inventività: leggere gli stenogrammi delle sue lezioni – per esempio quelli raccolti nel grande libro sull'*Arte della messa in scena* – è un'autentica avventura del pensiero e dell'immaginazione. Ma l'esperienza più preziosa che queste pagine ci comunicano è quella per cui, tutte le volte che Ejzenštejn conduce passo dopo passo i suoi allievi a scoprire una regola o un principio generativo, là dove sembrava esserci solo la casualità o il disordine o la pura e semplice intuizione soggettiva, là si produce l'emozione inconfondibile del conoscere, quello stesso piacere che prova l'uomo di scienza quando scopre una legge capace di unificare fenomeni fino a quel momento considerati incomparabili.

Per concludere vorrei riprendere in sintesi i tre punti con cui ho cercato di caratterizzare *un pensiero del montaggio.* Il primo è la pluralità degli stimoli percettivi e dei registri espressivi che Ejzenštejn condensa nell'idea di «drammaturgia della forma cinematografica». Il secondo è l'e-

Ejzenštejn monta *La corazzata Potëmkin* (1925)

stetica del divenire e della processualità nella quale la forma cinematografica trova il suo fondamento e la ragione della sua efficacia emotiva e intellettuale. Il terzo è la funzione analitica del montaggio cinematografico in quanto stadio evolutivo più avanzato sulla cui base rileggere e ricomprendere gli stadi meno complessi.

Ho detto all'inizio che queste tre linee tematiche si intrecciano in un pensiero unitario e che questo pensiero è uno dei grandi pensieri della modernità. Nella prima è da vedere infatti la ripresa originale di una direttrice che attraversa tutto lo sviluppo dell'arte moderna fino a esplodere nella vicenda delle avanguardie: intendo l'*emancipazione delle forme sensibili* da ogni tutela di carattere normativo o assiologico o ideale. L'arte moderna ci ha insegnato che anche la cosa più triviale può diventare oggetto di elaborazione estetica, cioè può produrre emozione e pensiero. Nella seconda linea è da vedere la ripresa, anche in questo caso del tutto originale, di un altro tema saliente – anche se certamente più problematico – dell'arte moderna: intendo la questione dell'*efficacia* che l'opera mira ad esercitare su chi ne fa esperienza e che Ejzenštejn coglie nella capacità di immettere lo spettatore là dove si svolgono i processi produttivi del senso, a contatto con il lavoro dell'immaginazione e del pensiero sul dato reale. Dalla visione del film si esce trasformati perché l'ordine irrigidito dell'esistente è stato di colpo rifluidificato e la realtà ci appare più complessa ma anche più ricca e generosa. Nella terza linea è da vedere, infine, il risvolto razionale e analitico delle prime due: cioè l'imporsi di un

movimento, altrettanto caratteristico della modernità, che porta l'arte a interrogarsi su se stessa e a mettere a punto strumenti di comprensione che eccedono l'esperienza della singola opera. L'arte, insomma, non ci trasforma soltanto nel sentire e nel pensare ma ci offre anche delle metodologie da applicare in un più ampio contesto cognitivo.

Dall'intreccio di queste tre linee emerge che l'arte – e il cinema in modo eminente – ha il *potere* di riqualificare interminabilmente il sensibile, di indurre trasformazioni nella percezione e nella valutazione dell'esistente e di attivare processi cognitivi in senso stretto.

È accaduto che la modernità abbia energicamente perseguito questo complesso *potere* dell'opera d'arte, ma è anche accaduto, e con pari intensità, che essa abbia indietreggiato, sgomenta, di fronte alla scoperata che si trattava *davvero* di un potere: cioè di un fatto essenzialmente *politico*. Ebbene io credo che il pensiero del montaggio di Ejzenštejn – che non ha affatto indietreggiato di fronte a questa scoperta ma l'ha apertamente dichiarata e difesa con tutti i mezzi – sia una grande, consapevole e audace elaborazione del potere dell'arte. Quanto a noi, si tratta solo di decidere se questa concezione appartiene al passato – perché la modernità sarebbe venuta a termine – o se invece essa non continui ancora a sopravanzarci, indicandoci un futuro.

Lezione tenuta alla SNC nel gennaio 2000, per l'inaugurazione del corso di studi.

Sergej Ejzenštejn: l'attore mancante

Francesco Pitassio

14

Ejzenštejn non lasciò a mezza strada soltanto la propria carriera di ingegnere. Fu anche attore mancato. Partecipò infatti, da allievo e teorico della Biomeccanica, al laboratorio di Mejerchol'd, dove venne ammesso insieme a Sergej Jutkevič, in virtù delle proprie doti interpretative. Più tardi, assunta la cattedra di regia, suggeriva agli allievi del GIK (la celebre scuola di cinema moscovita, poi nota come VGIK) di essere sempre in grado di mimare il ruolo da affidare all'interprete. Come regista e insegnante era disposto ad offrire saggi di inattesa agilità performativa a studenti ed attori stupiti, sull'esempio del maestro Mejerchol'd.

Ejzenštejn attore mancato, dunque? Non sarebbe un caso isolato, nel cinema sovietico degli anni '20. Gli si affiancano subito due nomi imponenti: Vsevolod Pudovkin e Boris Barnet. Ma soprattutto, che ruolo svolge la riflessione sull'attore nel sistema teorico di Ejzenštejn? A che considerazioni il *cabotin*, l'acrobata, il "reviviscente" hanno indotto il corpulento uomo di spettacolo? Quale rapporto corre tra la regia e il dispiegarsi di un gesto o il risveglio della mimica?

Alcuni sintomi inducono a prendere in carico questo aspetto del corpus teorico di Ejzenštejn. In primo luogo, la posizione cronologica occupata dalla recitazione in tale corpus. Posti all'inizio e al termine dell'enorme massa degli scritti del leone di Riga, i testi dedicati all'interpretazione paiono essere il sigillo di un percorso intellettuale lungo un quarto di secolo[1]. Quella dell'attore è una questione teorica che Ejzenštejn a più riprese sfiora e lambisce, a cui si accosta prudentemente e sempre di lato, così come in una terapia analitica spesso un problema si enuclea ed affiora parlando d'altro. È una questione teorica rimandata, rinviata, rimossa di volta in volta, con la proferita promessa di farvi ritorno in maniera sistematica, esauriente, definitiva. È, insomma, una sorta di complesso irrisolto, un trauma originario e formativo[2].

Ejzenštejn affronta l'attore negli ultimi anni della sua vita, segnati anche dalla riflessione teorica intorno al *Grundproblem* (appellativo ben sintomatico!), in cui si coniuga l'ipotesi di una memoria e di un pensiero del corpo. In effetti, questa idea di una capacità mnestica del corpo sem-

bra essere il necessario collante per riconciliare infine la psiche e il soma, il sistema e l'attore, ovvero l'ideologia imposta e l'esperienza vissuta: Stanislavskij e Mejerchol'd, un matrimonio che Ejzenštejn va cercando da quando il suo maestro è caduto in disgrazia.

La questione dell'attore ricorre in diverse fasi, le meno pubbliche e le più affettive, le meno sistematiche e le più occasionali, del discorso di Ejzenštejn. In maniera più organica, essa è poi affrontata nella riflessione sulla messa in scena, durante gli anni '30 (occasione non meno privata, rinchiusa tra le mura e i limiti del corso di regia del VGIK). In tali apparizioni rapsodiche, come nell'articolazione di un metodo, la recitazione pare essere argomento capace di rilanciare un'estetica generale. In effetti, Ejzenštejn non poteva restare estraneo ad una fase di ripensamento dei dispositivi e dei testi spettacolari che interessa tutta la Russia tra l'inizio del secolo e gli anni '20, e che proprio nell'attore individua il perno di un rinnovamento necessario[3]. Questa centralità dell'attore si ripropone in parte anche in campo cinematografico: in fin dei conti, buona parte della nuova generazione dei cineasti sovietici erano stati allievi di Mejerchol'd, o ne avevano subito un'influenza piuttosto diretta. All'origine dell'attore-operaio di Kulešov non è difficile scorgere l'organo biomeccanico del regista dell'Ottobre teatrale[4]. Ma lo splendore metaforico dell'uomo biomeccanico ha troppo spesso offuscato l'importanza del circense, del grottesco, del portatore di maschera, del servitore di scena, interpreti della demonìa mejerchol'diana e suggestivi per altri cineasti. Kozincev e Trauberg a Pietroburgo iniziano dall'attore, muovendo dalla nozione onnicomprensiva di «eccentrismo», versione aggiornata e cinematizzata del teatro di fiera di Mejerchol'd, di un decennio precedente; e nel 1921, ancora giovanissimi, fondano la FEKS (Fabbrica dell'Attore Eccentrico)[5].

Il campo del discorso sull'attore cinematografico è ampio, molti lo attraversano o vi fondano il proprio edificio teorico. L'interpretazione cinematografica è stata spesso ridotta a ruolo di caratterista, lasciando la scena al nuovo "attor giovane": il montaggio, distintivo affisso al petto della "scuola sovietica", a lungo foriero di gravi esclusioni (la FEKS e Barnet su tutti). Eppure l'attore ha parte di deuteragonista su molte scene teoriche, le meno sospette, magari nelle vesti di spalla di un altro "specifico" della settima arte: il movimento[6]. Ejzenštejn rientra di diritto in questo vasto territorio teorico, ne fa pienamente parte, come allievo ed erede di Mejerchol'd. Come uomo di spettacolo nella Russia degli anni '20, legato inizialmente all'eccentrismo pietroburghese – la sua messa in scena teatrale de *Il saggio* (1923) è suggestionata da quella de *Il matrimonio* (FEKS, 1923) –, in sottile polemica con Kulešov e poi con Pudovkin, aggiornato sugli studi tedeschi e russi dedicati al corpo ed all'attore.

L'influenza di Mejerchol'd si rinviene, per esempio, nella considerazione data al rapporto stasi-movimento; o al conflitto materiale-intenzio-

ne, e rappresentazione-atteggiamento; e ancora, nella certezza che le figure di linguaggio non permettano di per sé determinati effetti di senso, consentiti piuttosto dall'articolazione di un processo testuale. Non a caso, di tutti i teorici del muto, Ejzenštejn è il solo a non dedicare praticamente spazio al rapporto attore-primo piano: quest'ultimo non è un'entità morfologica, ma un'unità semantica. Detto altrimenti, *non è la grandezza di una faccia a contare, ma quella del senso*[7].

Ejzenštejn[8] entra a far parte dell'atelier di Mejerchol'd nel settembre del 1921, divenendo presto membro di spicco del gruppo, incaricato di impartire lezioni di biomeccanica e di redigere testi esplicativi della stessa disciplina. Nello stesso tempo, il giovane allievo lavora come scenografo, scrive *pièces* con Jutkevič, entra nel Proletkul't, dove si afferma come docente e regista. Frutto dell'apprendistato presso Mejerchol'd e di queste prime esperienze teatrali sono alcune note per lezioni da tenersi al Proletkul't[9], gli articoli di accompagnamento alla messa in scena teatrale de *Il saggio* e al film *Stačka* (*Sciopero*, 1924)[10] e un ampio saggio redatto a quattro mani con Sergej Tret'jakov, all'epoca stretto collaboratore di Ejzenštejn: *Il movimento espressivo*.

In questi primi testi si definiscono già alcune linee portanti della sua riflessione sull'attore, così come alcuni caratteri ricorrenti della futura estetica ejzenštejniana. Innanzitutto, lo stretto rapporto esistente tra movimento espressivo e movimento inverso (*otkaz*) teorizzato da Mejerchol'd. In effetti, per entrambi gli uomini di spettacolo, lo scopo non è la verosimiglianza del movimento eseguito sulla scena, ma la sua *percettibilità*, la possibilità di produrre significazione sul piano della mera sensazione. Perciò ci si disinteressa all'idea di un gesto-segno, cioè di un'equivalenza tra linguaggio gestuale e lingua naturale, che era invece ricercata dalla pantomima ottocentesca[11]. Un movimento per essere percettibile deve costituirsi su base oppositiva, ovvero prendere le mosse dal suo contrario. Ejzenštejn intende peraltro distanziarsi dal suo maestro: anziché muovere dall'euritmica di Jaques-Dalcroze, diffusa negli anni '10 in Russia dal principe Volkonskij e inclusa nel programma di insegnamento di Mejerchol'd, il giovane regista individua altri riferimenti teorici. Il rifiuto degli insegnamenti di Jaques-Dalcroze, come del magistero di Delsarte, oppone inoltre Ejzenštejn a Kulešov, che dal pedagogo di Hellerau sembra mutuare l'idea di ritmo dell'interpretazione, mentre da Delsarte acquisisce un dizionario delle espressioni umane. Piuttosto il neo-regista del Proletkul't manifesta già l'interesse, che lo accompagnerà nel successivo quarto di secolo, per un agire estetico fondato su una concezione olistica dell'opera, ovvero sul testo considerato come organismo.

All'idea di un ritmo corporeo e di una posizione disorganica degli arti nello spazio, «arbitraria e indipendente dal principio di unità, artico-

La scena iniziale de *Il saggio*:
a sinistra la Germania, a destra la Francia

lata meccanicamente secondo i piccolissimi movimenti di una griglia metrica precedentemente data»[12], Ejzenštejn contrappone un rapporto dialettico tra movimento riflesso (riflesso incondizionato) ed esercizio di un'intenzionalità (coscienza). Prendendo spunto da Ludwig Klages e Rudolf Bode, Ejzenštejn e Tret'jakov ipotizzano che la base di tutti i possibili movimenti sia una ristretta quantità di movimenti riflessi, che trovano molteplici declinazioni attraverso l'esercizio della coscienza. Questo assunto permette al regista due importanti acquisizioni teoriche. Innanzitutto, il rifiuto del corpo meccanico e taylorizzato, rischio potenzialmente insito già nella Biomeccanica e mito diffuso nella nascente cultura sovietica, ben attivo anche nel cinema. In secondo luogo, il recupero della dimensione inconscia dell'agire attoriale su un piano meramente materiale, poiché l'inconscio (movimento riflesso) è qui considerato riserva dalla quale partire. Si noti inoltre l'accento posto sulla dialettica tra coscienza e agire riflesso: il dato inibitorio, costituito dalla coscienza rispetto a un movimento altrimenti naturale, è quanto consente la padronanza della forma. L'esercizio della volontà, cioè la messa in forma del movimento, si dà come elemento contrastivo rispetto alla fluidità del movimento stesso: imposizione di un *accento*. Questa posizione rimane salda nella riflessione di Ejzenštejn, che vi tornerà alcuni anni più tardi, spingendosi più avanti di Klages:

> L'espressione umana è un conflitto tra riflessi condizionati e incondizionati (su questo punto non sono d'accordo con Klages che:
> 1) non considera l'espressione umana dinamicamente, come un processo, bensì

in modo statico come una risultante;
2) ascrive tutto ciò che è movimento al campo dell'"anima" mentre alla "ratio" soltanto ciò che è di freno)[13].

Per paradosso, è proprio questa dialettica tra un movimento fluido e la sua canalizzazione in gesti percettibili, è questa idea di complesso organico, a consentire al teorico di recuperare il corpo meccanico, quello della marionetta lodata da Kleist. Questa tensione tra due poli, due estremità dell'attore, il suo comportamento scatenato e incontrollato, il suo soma non mediato, e la sua coscienza vigile e formatrice, chiama subito in causa Mejerchol'd e la sua riflessione sulla duplicità dell'attore: «L'attore impregna di coscienza ogni parte del corpo, in questo modo duplicandolo per ottenere un massimo di espressività. È organizzazione, controllo permanente»[14]. Si tratta di un interprete-spettatore in grado di uscire da se stesso e guardarsi agire. La produzione di questo tratto distintivo nell'interpretazione si concretizza nel *gesto*. È attraverso il gesto che l'attore di Ejzenštejn si dà a vedere e permette di essere visto. Il gesto, che negli anni '20 si identifica con il movimento espressivo, rivela «una *data intenzione motoria*, cioè una sistemazione razionale del corpo e degli arti in ogni determinato momento, volta alla realizzazione motoria dell'elemento del movimento indispensabile in rapporto al compito che ci si propone»[15]. Indicando la compresenza della funzione mimetica e di quella ideologica, il gesto manifesta la stessa duplicità del testo. Scrive Ejzenštejn negli anni '30:

> Nel gesto di un uomo che parla di qualcosa, nel formarsi di questo gesto, c'è la stessa *duplicità di piani*, inscindibili nella loro unità: la riproduzione dell'evento e la manifestazione dell'atteggiamento nei confronti di questo evento[16].

Successivamente, a partire dall'attore, il gesto diviene *tout court* espressione di un'intenzione nel testo, accordo tra un materiale e una forma impostagli da una volontà, o consonanza tra serie espressive differenti. Parlando dei piani plastico e musicale, Ejzenštejn afferma:

> Ha luogo una coincidenza tra *il movimento della musica e il movimento che l'occhio esegue lungo le linee della composizione plastica*. In altre parole, *lo stesso gesto sta alla base sia della struttura musicale che di quella plastica*[17].

Evidentemente, qui il gesto è assunto in termini metaforici; ma il ricorrere di questa figura, così come la permanente connotazione di duplicità che la interessa, illuminano una genealogia Mejerchol'd/Ejzenštejn degna di nota.

L'attore è continuamente lacerato tra la naturalezza e la necessità di dare forma, di produrre significazione, di superare le naturali resistenze del proprio corpo alle torsioni impostegli. Il corpo è il materiale fondamentale dell'attore; esso obbedisce ai principi della totalità, ossia del coinvolgimen-

to dell'intero complesso in ciascun movimento. Regola, questa, che Ejzenštejn manterrà a lungo, tramandandola ai propri allievi del VGIK. Ma fine del lavoro dell'attore è la trasmissione di una *emozione*, ovvero del senso della rappresentazione, il cui orientamento si produce pertanto in virtù dell'imposizione di un accento, di un gesto. Il movimento trae origine nell'emozione, e attraverso la sua messa in forma, per esercizio volitivo, produrrà altrettanta emozione nello spettatore. Unicamente dall'emozione la rappresentazione può prendere le mosse. È questa una certezza che Ejzenštejn mantiene nel corso degli anni, giacché nel 1924 scrive:

> Causa di una manifestazione motoria organica può essere soltanto *un impulso emotivo e non volitivo*, al quale ultimo spetta soltanto la funzione di inibire e modificare[18].

E sedici anni – e quattro film e mezzo – più tardi ribadisce:

> Nelle questioni strettamente compositive l'uomo e il nesso reciproco del suo gesto e della sua intonazione, generati da *un'unica emozione*, costituiscono ancora una volta il modello decisivo per determinare le strutture audiovisive che trovano origine in modo assolutamente simile in un'immagine determinante[19].

La messa in forma del corpo, considerata nella sintassi del testo spettacolare, prende il nome di *raccourci*. Questo potrebbe parere simile alla posa, acmeico congelamento dell'azione, imperante nel teatro tra XVIII e XIX secolo e plusvalore estetico nel cinema dei primi due decenni[20]. Ma non è così per Ejzenštejn.

> Un *raccourci* sistema il corpo per produrre un massimo di espressività, rendendo meccanicamente acuta l'essenzialità del movimento.
> Una posa non ha nessuna relazione con il movimento generale, è statica, conchiusa in se stessa e per se stessa, completa, non utilitaria.
> Un *raccourci* è un movimento bloccato, estratto dal movimento generale, un punto di frattura tra due movimenti, un movimento potenziale, la dinamica per un momento congelata. È sempre utilitario[21].

Questo «movimento potenziale» produce per simpatia una reazione nello spettatore. Adottando e adattando assai liberamente il behaviourismo di William James, Ejzenštejn ipotizza che la visione di un determinato comportamento, reso particolarmente percettibile allo spettatore, produca in quest'ultimo un analogo atteggiamento per imitazione/contagio. Le differenti condizioni dello spettatore, cioè l'immobilità e l'acuirsi dell'attività intellettuale a discapito di quella fisica, generano un'emozione succedanea dell'azione. Già qui è chiaramente delineata una *teoria della commutazione* di una determinata unità semantica, attraverso differenti livelli dell'espressione, che informerà il tardo concetto di estasi come conversione/esplosione del senso in differenti serie[22]. E questa teoria della

commutazione comporta parimenti una teoria comunicativa, in cui attore e spettatore occupano un posto d'onore e, in questa fase, quasi paritario.

Il *raccourci* suggerisce pure l'idea più ampia di attrazione, di un rapporto convenzionale tra rappresentazione e referente, sbilanciato sul versante dell'organizzazione di un testo spettacolare fondato sulla successione organizzata e per progressione geometrica di momenti capaci di incidere sullo spettatore. Principio rappresentativo che Ejzenštejn in parte trae dal teatro convenzionale di Mejerchol'd, ma desume allo stesso tempo dalla tradizione teatrale orientale[23]. Principio denominato «materiale-fattuale» e opposto ad un principio «funzionale-rappresentativo»[24]. Prescindiamo dagli accenti polemici nei confronti del Teatro d'Arte di Mosca, insiti in questa stessa opposizione; polemica peraltro diffusa ampiamente nella vulgata teatrale russa. Quella qui in gioco è piuttosto l'idea di trattare le azioni fisiche come singole componenti di un testo la cui processualità è destinata a produrre un effetto sullo spettatore. Si tratta di costituire le singole azioni come monemi di un'unità più complessa, come una sorta di frase fisica.

> Per un gruppo di azioni va prima stabilito il disegno generale della *composizione spaziale complessiva*, e poi si procede singolarmente.
> [...] Il problema sta tutto nel *processo espressivo* capace di attraversare qualsiasi posa e di attribuirle un significato che può essere totalmente diverso da quello che la posa avrebbe se fosse esaminata singolarmente[25].

Le modalità con cui queste azioni vengono rese pertinenti in un'unità più complessa è fonte di esitazione per Ejzenštejn, indeciso tra una concezione spaziale e una temporale. Nel secondo caso, è l'idea di *ritmo* delle azioni a prevalere, ipotesi comune a molte riflessioni sull'attore teatrale e cinematografico nella Russia pre e postrivoluzionaria[26]. Scrive il regista negli anni '30, allorché concepisce la rappresentazione per stadi successivi:

> «Il ritmo è il passo successivo sulla via dell'immagine generalizzata, che si apre con la metafora del gesto. [...] Il ritmo dell'azione dell'attore all'interno dell'inquadratura costituirà l'elemento di massima generalizzazione del contenuto delle sue azioni[27].

Altrove, soprattutto in fasi precedenti, è l'aspetto plastico del ritmo a prevalere, un disegno compositivo rigoroso che presiede alla consecuzione delle azioni. Qui il modello, sul piano rappresentativo, è palesemente pittorico – da Hogarth a Daumier –, mentre, su quello spettacolare esso viene fornito dalle messe in scena di Mejerchol'd, che già nel primo decennio del secolo, nel teatro della Kommissarževskaja, arrivava a reificare i movimenti dei propri interpreti e a schiacciarli contro fondali avanzati e soverchianti: «trama di atteggiamenti sublimi, di "clins d'œil", di lente traiettorie gestuali, [...] gli attori [...] come una vegetazione cromatica di fantocci sonnambuli, di congelate figure egizie»[28].

Vera Kommissarževskaja interpreta Nina ne *Il gabbiano* di Čechov
(regia di Evtichij Karpov, 1896)

Ejzenštejn si dibatte tra il desiderio di fissare l'azione in atto, di concentrare il massimo di espressività in gesti protesi al sublime, e il bisogno di una *dynamis*, un filo semovente su cui le azioni si infilino come perle, a formare una preziosa collana. Su questa contraddizione poggia buona parte della sua riflessione sull'organizzazione delle azioni fisiche o gioco scenico (*igra*). Il filo conduttore lo offre il concetto di organismo, l'espansione progressiva del senso secondo un preciso orientamento, capace allo stesso tempo di garantire l'unità del movimento accrescitivo. In questa dimensione organica si rivela più chiaramente la profonda distanza da Kulešov, con cui peraltro il regista di *Sciopero* polemizza apertamente negli anni '20[29]. Opposizione del tutto equivalente a quella tra posa e *raccourci* prima tracciata. Infatti, se Kulešov propone una scomposizione del corpo dell'attore in elementi da trattare singolarmente, Ejzenštejn ipotizza nell'interprete un centro di gravità variabile da cui tutto dipende; mentre il

primo segmenta lo spazio scenico secondo rigide linee parallele e perpendicolari ai limiti dello schermo, reticolo su cui disporre e spostare l'interprete, il secondo postula una precedenza del senso, che solo può fornire una struttura e un'organizzazione allo spazio. Pertanto, se l'atteggiamento analitico di Kulešov è tutto volto alla definizione di una struttura spaziale e corporale onnivalente, Ejzenštejn gli oppone una concezione processuale della recitazione e dell'occupazione dello spazio scenico (*planirovka*), una metodica da confrontare ai singoli compiti contingenti[30].

La concezione processuale della consecuzione delle azioni ha un aspetto spaziale, in cui è il quadro (*cadre*) a prevalere sul piano (*plan*), cioè sul tempo. D'altro canto, Ejzenštejn non è mai stato cineasta propenso a rappresentare il tempo legandolo direttamente ad un significante, neppure allorché ha adottato forme simboliche capaci di veicolarlo[31]. In questi casi, è una dimensione grafica della recitazione ad affermarsi, dimensione grafica senza dubbio legata ad un'estetica propria del cinema muto (ad una prevalenza del plastico sul verosimile, sul naturale) e particolarmente diffusa in ambito sovietico, anche in virtù dell'apprendistato da scenografi di molti futuri cineasti: Jutkevič, Kozincev, Kulešov, oltre allo stesso Ejzenštejn. Ma una considerazione analoga potrebbe essere condotta sull'integrazione figura/sfondo nel *Caligari* di Wiene, sui rapporti tra Ernst Deutsch e spazio scenico in *Von Morgen bis Mitternacht* (*Dal mattino a mezzanotte*, Karl Heinz Martin, 1920)[32], sui legami tra bozzetto e realizzazione in Paul Leni, e così via. In Ejzenštejn ciò che permette di sottrarre la rappresentazione alla fissità della posa, sempre in agguato, è il legame realizzato da un disegno formale complessivo (che ha un'espressione eventualmente grafica), ma anche di un movimento del senso della rappresentazione, del «senso unitario della scena». La forma grafica corrisponde alla *linea serpentina* che negli anni '30 Ejzenštejn rintraccia nei testi di Hogarth e in mille altri esempi[33]: variazione, crescita e movimento sono congelati in una formula grafica, nondimeno sempre sottoposta al confronto con il materiale, in cui deve essere totalmente implicata.

Negli anni '30 la messa in scena, fase dell'organizzazione del gioco scenico precedente le riprese (messa in quadro), sottostà ad un principio grafico, e viene definita come

> *proiezione grafica del carattere dell'azione.* [...] Il carattere si manifesta attraverso le azioni [...]. L'aspetto specifico delle azioni è il movimento. [...] La traccia dei movimenti è la messa in scena[34].

La questione è quella di suddividere il movimento scenico in fasi e, allo stesso tempo, di unire questi singoli momenti-pose con un disegno capace di inoculare nella plastica la forza del tempo. La dimensione grafica, massima astrazione spaziale, ha in sé il germe capace di convertire lo statico in dinamico.

Poiché l'azione, dal punto di vista plastico, è suddivisa in *piani*, ben pochi registi si preoccupano di costruirne la *composizione* (*kompozicija*) in chiavi diverse, con *espressività sempre crescente* nel passaggio da un'inquadratura all'altra e da una ripresa all'altra. In teatro tutto ciò è più complesso, più difficile. E tanto più istruttivo è il teatro a questo riguardo[35].

Si riconosce, in questo tributo al teatro, una scienza della scena – della possibilità di produrre effetti di senso precisi a dispetto delle costrizioni del dispositivo – di cui Mejerchol'd è stato infaticabile pioniere. Proprio lui, in fase postbiomeccanica, aveva svincolato l'idea di piano dalla grandezza dell'inquadratura e dal cinema stesso, con la regia de *Il revisore* (1926), da Gogol'[36].

Uno stesso disegno formale organizza il movimento scenico, cioè la concatenazione dei *raccourcis*, ma anche i singoli momenti. L'esempio costituito dall'atelier di Rodin permette ad Ejzenštejn di ipotizzare l'atteggiamento scenico di un attore, nella sospensione di un movimento capace di fissare momentaneamente i tratti più pertinenti. Rodin faceva circolare nello studio i propri modelli, arrestandone gli spostamenti nel momento in cui individuava la postura maggiormente rispondente alla sua intenzione. Ejzenštejn sottolinea che

il massimo dello sforzo non viene impegnato per cercare di ottenere dal "tipo" certe espressioni attraverso opportune prove, ma per cogliere nel corso delle prove ciò che per lui è naturale, abituale e spontaneo. Si deve saper scegliere tra questi tratti quello che corrisponde all'idea dell'autore[37].

Il regista fa qui in modo esplicito riferimento alla pratica del *tipaž*, ma quanto è qualificante è piuttosto l'arresto del movimento, l'estrazione di un istante qualsiasi dalla continuità, la produzione di un'immagine analitica per genesi (la posa della continuità) e sintetica per vocazione (la condensazione dei tratti caratterizzanti un intero movimento in una singola fase)[38]. Questa coincidenza di un massimo di movimento con l'immobilità è «ben noto nelle migliori tradizioni teatrali: dal kabuki a Sarah Bernhardt, dalla Duse alla Kommissarževskaja»[39]. È il punto in cui il volto arriva a coincidere con la maschera, il corpo con il geroglifico, e si raggiunge la massima espressività con un minimo di mezzi.

La compresenza di una molteplicità di tratti in una stessa unità ha a che vedere con il principio di montaggio alla base dell'estetica di Ejzenštejn, operante nello stesso corpo dell'attore. Si tratta della *recitazione spezzata*, rinvenuta sin nella grafica di Daumier o nel *Laocoonte* descritto da Lessing (coesistenza di fasi cronologicamente successive in una forma sincronica), ma anche della ripartizione di più dati narrativi in differenti membra del corpo, ritrovata negli attori kabuki[40]. La differenza dalla posa è data dalla molteplicità nell'unico, dalla coesistenza

organica e orientata di più elementi. L'idea di montaggio recitativo non prevede solo un'attualizzazione perfettiva, ma anche uno svolgimento nel tempo.

> Un pezzo di recitazione compatto ed efficace coincide con la correlazione di alcuni determinanti primi piani i quali, combinandosi, generano l'immagine del contenuto della recitazione, e cioè qualcosa di diverso da quello che viene rappresentato. [...] Cos'ha di particolare questo metodo? Innanzitutto, il dinamismo, il fatto cioè che l'immagine voluta *non è già data, ma sorge, viene generata*[41].

Il montaggio come metodo di produzione di un'immagine inesistente sul piano dell'espressione occupa interamente la riflessione di Ejzenštejn nella seconda metà degli anni '30, sino a divenire sistema onnicomprensivo di difesa e rilancio sul piano ideologico, nel momento in cui la stretta stalinista aumenta progressivamente, mietendo molte vittime tra le persone più vicine al regista: Babel', Tret'jakov, lo stesso Mejerchol'd, il cui teatro viene chiuso d'ufficio, dopo un'infamante campagna stampa. L'antico maestro di Ejzenštejn, accusato di crimini, questi sì, davvero grotteschi (trockijsta, spia britannica e giapponese), viene fucilato il 2 febbraio 1940. Il 14 luglio dell'anno precedente, quando era già agli arresti, sua moglie Zinajda Rajch, colei che aveva sollecitato Ejzenštejn a intraprendere una carriera autonoma, era stata trovata barbaramente assassinata nella propria casa. In questo contesto di angoscia per la propria e altrui sorte, Ejzenštejn compie una mossa geniale e adotta l'amato metodo del montaggio, arrivando ad includere la stessa reviviscenza. Dopo avere assimilato l'acrobata e il circense, l'eccentrico americano e lo zanni durante il suo apprendistato teatrale, l'attore di kabuki e quello dell'Opera di Pechino nella seconda metà degli anni '20, il mancato ingegnere di Riga si appropria dell'interprete incorporeo, da poco sottratto alla scena ed eletto rappresentante del Realismo Socialista: l'attore partorito dal metodo empirico di Konstantin Stanislavskij e dal dogmatismo di Vladimir Nemirovič-Dančenko.

Il processo di produzione della reviviscenza, la realizzazione di un'emozione nell'esperienza interiore dell'attore e sulla scena dipendono, nella rilettura di Ejzenštejn, dalla giustapposizione sapiente di pezzi/visioni interiori capaci di generare un'immagine ulteriore. In un primo tempo si istituisce un parallelo tra Stanislavskij e le procedure della mistica di Ignazio da Loyola[42], ma contemporaneamente ci si muove nell'ottica sistematica di un percorso generativo della significazione, rapportato all'attore, la cui costante è il montaggio. Non solo. Questo percorso recupera la lezione di Mejerchol'd sotto due aspetti, proprio nel momento in cui il regista teatrale sta per cadere vittima della persecuzione politica. Innanzitutto, il lavoro sulle azioni fisiche diviene primo stadio di una successione, che prevede la reviviscenza (momento spirituale) al secondo livello, il carattere (movimento della coscienza) al terzo e il dramma (movimento dell'a-

zione) come ultima fase. In secondo luogo, l'antica tesi behaviourista sul contagio propagato dall'azione fisica tra attore e spettatore viene aggiornata: il pubblico non è solo trasformatore dell'azione in emozione, perché immobile, ma anche perché "ri-monta" questa stessa emozione interiore, dopo che essa è stata in un primo momento assemblata dall'attore[43]. In questa ottica sistematica, in cui uno stesso senso si attualizza in una serie di piani dell'espressione differenti, diviene anche possibile la comparazione tra differenti momenti della progressione. Così alle visioni interne dell'attore reviviscente corrispondono le inquadrature, le une e le altre suscettibili di essere montate per costituire un'immagine che le eccede.

L'interesse per la generazione e trasmissione di un'emozione/immagine che precede e oltrepassa – letteralmente passa al di là – ogni singola rappresentazione, caratterizza anche la riflessione di Ejzenštejn sul *tipaž*, la cui rilettura rivela alcune delle soluzioni più originali e suggestive della sua teoria dell'attore cinematografico. Il *tipaž*, la pratica diffusa nel nascente cinema sovietico di selezionare interpreti non-professionisti, rappresentanti delle classi sociali fino ad allora occultate o travisate dalla rappresentazione cinematografica, fu uno degli elementi di maggiore rottura con la tradizione russa prerivoluzionaria; allo stesso tempo costituì, sul piano della ricezione delle opere a livello internazionale, uno dei fattori più innovativi e caratterizzanti la produzione sovietica. La capacità del *tipaž* di identificare un'intera cinematografia nazionale ha messo a lungo in ombra la varietà delle pratiche che sussume e la fecondità della riflessione teorica che lo fonda ed accompagna. La preoccupazione di rimarcare l'origine extraestetica degli interpreti e la logica antispettacolare che presiede al loro impiego hanno diffuso una vulgata incapace di individuare la complessa operazione estetica del *tipaž*, ovvero la convocazione contemporanea di arti maggiori e minori, l'attivazione di codici culturali e pratiche non artistiche. In certa misura, con il *tipaž* si realizza una categorizzazione analoga a quella affermatasi con il montaggio: entrambe le etichette hanno nascosto l'attore, qui inteso non tanto, o non solo, come bagaglio di sapere tecnico e tradizionale, ma in quanto luogo teorico: attualizzazione di un problema rappresentativo (come rappresentare una figura umana?) e narrativo (come costituire il personaggio?).

Il *tipaž* nella riflessione di Ejzenštejn si lega, in prima istanza, alla possibilità di condensare i tratti più pertinenti di un'immagine che lo precede, attingibile unicamente per questa via indiretta. Il volto del *naturščik* è effettivamente un campo significante, una «*costellazione di tratti*, attorno alla quale deve costituirsi un volto dato e concreto»[44]. Questo volto partecipa in tutto e per tutto della centralità del montaggio come processo significante, che accosta tra loro tratti differenti, a partire e in vista di un'immagine. Si tratta di un'operazione costruttiva, in cui il volto di un attore equivale ad un assemblaggio realizzato da un regista.

> Devo essere una sorta di detective e cercare di cogliere le espressioni e i movimenti corrispondenti alle caratteristiche del ruolo; le espressioni che gli sono in qualche misura organiche. Quando ho trovato questi movimenti, ne faccio *una combinazione* che può rendere un effetto espressivo di tutt'altro carattere. Ogni movimento in se stesso non esprime nulla. È una questione puramente relativa[45].

A questa idea se ne affianca un'altra, di cui la prima beneficia: la selezione dei non professionisti in base ad un codice fisiognomico, ad un'assiologia diffusa nell'enciclopedia di una data cultura[46]. Ejzenštejn intende il *tipaž* soprattutto come rappresentazione del volto umano, a partire dalla intensa socializzazione a cui questa area del corpo è sottoposta: «il luogo più intimo e al contempo più esterno del soggetto»[47]. Il lato del volto che viene scelto da Ejzenštejn è quello più esterno, in quanto oggetto di investimento passionale da parte della società, sede di fissazione di un considerevole numero di credenze e convinzioni sull'interiorità desunte dall'osservazione dell'aspetto esteriore[48]. Sin da *Il movimento espressivo* il teorico e regista suddivide il corpo umano in aree maggiormente predisposte alla realizzazione di movimenti ritmici e riflessi (per esempio il tronco) ed altre spontaneamente volitive e socializzate: gli arti e il volto. Proprio perché il volto ha un elevato coefficiente di socializzazione esso è altamente codificato, e perciò particolarmente adatto a funzionare come segno e a produrre per combinazione una determinata immagine nello spettatore. Il sistema fisiognomico diviene così un codice da sfruttare per il pieno funzionamento della rappresentazione.

> Sembra che la percezione fisiognomica agisca in noi in modo assai potente. [...] È necessario tradurre il contenuto di un'opera già dotata di una forma in un sistema di rappresentazioni essenzialmente fisiognomiche[49].

Inoltre, il sistema fisiognomico non costituisce soltanto una possibilità a disposizione del cineasta alle prese con i non professionisti, una modalità di individuazione, selezione e reclutamento; esso è pure criterio orientante e produttivo per l'attore professionista, che su quella base organizza la propria recitazione[50].

La fisiognomica trae la propria energia significante e il proprio potere veridittivo dalla coesistenza di una dimensione semiotica, ovvero culturale, e di una naturale e contingente.

> Nel *tipaž* avrete quella tale figura che esprime tutto, sulla base dell'esperienza *sociale* (e non solo sociale, ma anche *biologica*) di un pubblico determinato[51].

Si tratta di un segno tanto più forte quanto più implicato con il materiale. La valutazione fisiognomica, cioè l'attribuzione di determinate caratteristiche morali e caratteriali ad un volto, è una modalità di organizzare sul piano figurativo la rappresentazione, di strutturare un'assiologia perti-

Ejzenštejn insegna a un'attrice come bere il tè

nente al piano visivo, prima ancora che a quello narrativo. O, se si preferisce, è un modo di narrativizzare il visivo.

Allo stesso tempo, l'impiego della fisiognomica nel *tipaž* di Ejzenštejn incontra la necessità di esprimere il *volto della folla*. Le sue realizzazioni degli anni '20 passano alla storia anche per la forma data al nuovo volto di massa della Russia rivoluzionaria. La rappresentazione più consona a questa massa, alla varietà nell'anonimato, è il *tipaž*, ovvero la *classificazione per tipi*.

Sul finire del XIX secolo «la necessità di individuare le singole persone [...], man mano che nell'ambito dello spazio pubblico l'anonimato si sostituisce progressivamente a rapporti di reciproca conoscenza»[52], spinge la società ad adottare pratiche identificative; tra queste il ritratto fotografico e l'identikit primeggiano. Si tratta di una *classificazione dei volti* che ordina il molteplice per tipologie, attiva rappresentazioni (reciproche) di classe, è operativa sul piano scientifico, notoriamente nell'antropologia criminale (Lombroso)[53]. Ejzenštejn adotta questo tipo di rappresentazione, nella piena coscienza della sua valenza culturale e relativa, per fornire un volto alle proprie masse. A posteriori, negli anni '30, spiega ai propri allievi del corso di regia:

> Il futuro regista ha molto da imparare... dai metodi della polizia giudiziaria. In primo luogo, deve imparare a esaminare la tecnica e a riconoscere i segni e gli

indizi di un volto. [...] Cogliere nel modo migliore gli elementi tipici di un volto e poi saperli metter insieme e combinare in modo che essi diano l'idea precisa del tutto: "montarli"[54].

Da un lato, dunque, si ripropone l'idea di un "volto montato" – combinatoria applicabile anche ad un soggetto collettivo/organismo, attraverso la successione di volti/cellule differenti; dall'altro, si manifesta la considerazione di cui sono fatte oggetto le pratiche identitarie, in quanto modelli di procedura analitica e forma di rappresentazione. Si perviene a una raffigurazione schematica analoga a forme artistiche minori, sotto il rispetto del rapporto intrattenuto con il volto umano: la cartellonistica e la caricatura. È degno di nota questo interesse nei testi di Ejzenštejn: un teorico altrove così attento ai metodi compositivi e alla tradizione delle arti figurative, allorché traccia il profilo del volto cinematografico lascia nell'oblio la ritrattistica, per abbracciare le arti minori. Per Ejzenštejn la rappresentazione del volto non è *mai* legata all'espressione di un'anima, o di un'interiorità annidata dietro di esso: un volto vale per il sociale che mostra, non per l'individuale. È qui che trova origine il suo disinteresse per la tradizione pittorica del ritratto, mossa invece dalla preoccupazione dei rapporti tra volto e anima. Inoltre, il volto del *tipaž* non si costituisce mai come sede di una trasformazione, luogo di un mutamento o di un'emersione passionale. È un volto invece apicale, puntuale, fugace: da ciò deriva il ruolo accordato alla brevità del frammento che lo mostra. Il volto del *tipaž* è piuttosto assimilabile alle maschere della Commedia dell'Arte, pertanto nuovamente all'archetipo sociale.

Quale elemento del teatro, il *tipaž* cinematografico sviluppa in una nuova qualità? La maschera. Questo elemento [...] più convenzionale del teatro appare, nella sua nuova qualità, come *l'elemento cinematografico "più puro"* quanto alla rappresentazione dell'uomo singolo. [...] Il *tipaž* occupa nel cinema un ruolo di principio: è il limite dell'espressività che, nel teatro, è rappresentato dalla maschera[55].

Se mettete a confronto i principi della Commedia dell'Arte con quelli del *tipaž*, vi accorgerete che si tratta di un'unica tendenza[56].

Si riconosce pure qui l'eredità mejerchol'diana, per l'adozione della sapienza spettacolare della Commedia dell'Arte, ma anche per l'ambizione a trasformare il volto in segno. Eredità raccolta anche dalla FEKS, che proprio intorno alla maschera e allo stereotipo impernia l'agire di un attore altamente professionalizzato, anziché di un *naturščik*[57]. L'adozione di un principio funzionale identico per il lavoro con attori professionisti e non, smitizza il peso dell'extracinematografico nel *tipaž*, o quanto meno suggerisce il ruolo di ulteriori elementi nel suo funzionamento; in particolar modo, palesa la parte che la dimensione culturale del volto vi occu-

pa, maschera o fisionomia che sia[58]. Ciò che invece caratterizza la prassi di Ejzenštejn rispetto a quella della FEKS è la funzione del regista, nel suo caso "compositore", a fronte del maggiore spazio lasciato all'interprete dai registi di Leningrado (non a caso, Gerassimov nasce come attore della FEKS, per acquisire progressivamente autonomia, divenendo prima aiuto-regista, poi regista in proprio)[59].

La questione teorica del *tipaž* ha spesso sovrapposto due piani altrimenti autonomi, riunendoli sotto la fallace egida dell'autentico: la narrazione e l'attore; sarebbe a dire, da un lato l'adozione di tipologie di racconto che derogano sensibilmente dal canone del film di finzione dell'epoca, allentando i legami narrativi fondati sul sistema dei personaggi, e dall'altro l'impiego di interpreti non-professionisti. È evidente che entrambi i livelli partecipano di un unico progetto estetico, il quale sul piano della fruizione beneficia della loro confusione. Nondimeno, essi funzionano in base a logiche specifiche e chiamano in causa tradizioni rappresentative e problemi con queste connessi non necessariamente omologhi. Il loro esame congiunto non sembra quindi molto utile. La distinzione dei due piani era inoltre ben presente già ai recensori coevi più attenti.

> Attualmente Sergej Ejzenštejn si sta occupando non del film "non recitato", ma di un film "non a soggetto". [...] Una volta si escogitò il metodo di unire fra loro i pezzi semantici tramite il destino di un singolo personaggio. Ma non è l'unico metodo e comunque è sempre un metodo, non una norma[60].

Pertanto, si può dare il caso di un film non-narrativo che utilizzi un criterio di massima codificazione sul piano degli interpreti, pure non-professionisti: un *sistema di maschere*. Il modello della maschera mette in luce due principi significanti già rintracciati nelle considerazioni sull'attore: l'«immobilità dinamica», cioè la forza espressiva di un elemento rappresentativo che raccoglie in sé una molteplicità di tratti significativi; l'inclusione di un singolo elemento in una costellazione, come componente di una pletora di stereotipi rappresentanti un'intera società.

L'aspetto più interessante nella teoria del *tipaž* elaborata da Ejzenštejn è la sua natura esclusivamente cinematografica. Infatti, le considerazioni relative al movimento espressivo, al *raccourci*, alla reviviscenza, così come quelle sulla strutturazione dello spazio scenico, riguardano fasi precedenti il momento delle riprese, e spesso sono nate durante la carriera teatrale di Ejzenštejn. Questi elementi definiscono in qualche misura un'origine ontogenetica del testo spettacolare; a mio avviso, si può rintracciare in essi anche la sua matrice da un punto di vista filogenetico. Il *tipaž* invece nasce e muore con il cinema, è indissolubilmente legato alla fase delle riprese e alla natura perfettiva dell'inquadratura nell'opera di Ejzenštejn. L'attore cinematografico che egli prefigura si dibatte tra un'enorme sapere interpretativo, una scienza quasi esatta del gesto e del mo-

Ejzenštejn si trucca per la parte del pope
(poi non interpretata) ne *La corazzata Potëmkin*

vimento scenico, e la cornice dell'inquadratura e le costrizioni del montaggio. Corpo apparente e sapiente, smembrato e ricomposto, corpo virtuale e allo stesso tempo necessario, questo attore cinematografico è una vittima sacrificale destinata a rinascere dopo avere immolato la propria integrità al montaggio. Paragonato a Osiride/Dioniso[61], divinità il cui corpo riprende nuova forma dopo una morte per smembramento, questo interprete sofferto origina molte cose nell'opera del suo teorico. D'altro canto, sia Osiride che Dioniso sono dèi legati a culti agresti, e il loro corpo è garanzia di crescita e fertilità (nell'antico Egitto non è rara la rappresentazione del corpo inumato di Osiride, dal quale crescono delle spighe di grano). Questo potenziale generativo, metafora del corpo dell'attore, dovrà pur significare qualcosa...

L'attore per Ejzenštejn è anche un modo di occupare lo spazio, di renderlo significante in base al tema destinato ad essere espresso. L'impiego dello spazio scenico da parte degli attori, su cui il regista-teorico ragionerà a più riprese per tutto il corso degli anni '30, non corrisponde solo alle manifestazioni della psicologia dei personaggi, né allo sviluppo della *fabula*; esso è piuttosto la concretizzazione di un fascio di funzioni narrative e delle connotazioni ad esse legate, correlate a funzioni spaziali. Sul piano narrativo, si dà un punto in cui il tema, il senso dell'opera, trova la pro-

pria condensazione; un luogo di decantazione denominato «culmine tematico», oppure «scena madre». Queste definizioni coincidono, sul piano scenico, con la *matrice*, formula dell'intera opera, capace di definire i criteri formali della messa in scena al loro stato più puro, e di realizzarli nell'opera per proiezione e traslazione[62]. Senza calcare troppo la mano su un'interpretazione psicoanalitica, credo degna di nota questa priorità accordata ad una scena *madre*, giacché quanto si delinea è una *teoria generativa* del testo, a partire da un culmine emotivo e narrativo. Infatti, la scena madre origina una messa in forma del corpo in sé, una disposizione dei corpi nello spazio e di conseguenza una strutturazione dello spazio che li contiene. Detto con i termini adoperati dallo stesso Ejzenštejn, siamo di fronte ad una *mise en geste* del motivo tematico, cioè a una «trasposizione in movimento come costruzione del gesto e delle possibili dislocazioni dell'attore»[63]; a una *mise en jeu*, ovvero a una «trasposizione dei motivi in azioni reali»[64] e quindi a un'organizzazione di questi elementi in una *mise en scène*, intesa come «gesto che "esplode" in una corsa attraverso lo spazio»[65]. Questi tre stadi costituiscono sul piano generativo la prima fase del film e, come più volte sottolineato, precedono idealmente il momento delle riprese. Il gesto dell'attore è pertanto la prima attualizzazione del senso, nella catena delle sue successive manifestazioni che costituiscono l'opera.

Ejzenštejn attribuisce a Mejerchol'd un merito principale: «Aver proiettato consapevolmente i metodi della recitazione sul piano della composizione dello spettacolo»[66]. Un riconoscimento davvero imprevisto, tra i molti che l'ex discepolo, ora cineasta, poteva tributare al maestro. Perché questo accento sul ruolo dell'attore nella concezione della messa in scena? Forse perché quest'ultima non dipende, né mai potrebbe, da un testo che le preesiste, ma da un organismo che la fonda in sé. Il testo spettacolare, teatrale o cinematografico che sia, muove pertanto da un primo gesto, da un corpo disposto e attivo in uno spazio scenico, da una fisicità in grado di esprimere qualcosa altrimenti precluso al linguaggio. Quest'ultimo, infatti, nasconde nelle pieghe delle proprie manifestazioni una riserva di immagini capaci di trovare l'esatta figurazione di un'emozione, di rinvenire una precisa postura. Ma l'origine di tali immagini è appunto extra e pre-linguistica, si trova in quel corpo che è materia enunciabile, ma sfuggente alla segmentazione del linguaggio, e d'altra parte potenziale riserva di argomenti per esso.

> C'è un'intera serie di cose che non riuscireste a esprimere con le parole, perché non si lasciano catturare dal linguaggio. Quando vi succede di trovare la variante migliore di un certo movimento, voi dovrete saperla mostrare col vostro corpo, perché le parole non vi basteranno[67].

Punto di partenza della messa in scena, primo stadio dello spettacolo, il corpo diviene origine delle pratiche espressive e manifesta una dif-

ferenza irriducibile alla commutazione del senso, mantenendo sempre una propria alterità.

Non voglio qui assumere come assoluta una lettura di Ejzenštejn condotta per spigolature, un'analisi indiziaria, un'anamnesi sintomatica, suggestionata dall'emersione balenante, dallo scintillio rapsodico e fantasmatico del corpo di un attore. Di volta in volta maschera immota o fisico di acrobata, mattatore incallito o sacerdote di un rito secolare, appassionato inventore e lucido calcolatore, infine semplice corpo, con un pensiero a lui proprio, l'attore di Ejzenštejn non ha mai trovato la forza, o non è mai stato così debole da essere fissato in un sistema, in un'immagine definitiva. Ha sempre svicolato dinanzi alle pieghe del linguaggio che gli si accostava per definirlo. Per questo a volte l'attore sembra mancante, nella teoria generale di un attore mancato, ma si tratta solamente di un corpo fatto a pezzi, per rinascere a nuova vita. E d'altro canto, il suo carnefice è sempre stato più interessato alla produttività del senso, nelle sue disavventure, che al solido regime del significato.

1. I testi a cui faccio qui riferimento particolare sono, rispettivamente: *Il movimento espressivo* (1923), in *Il movimento espressivo*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1998; *Il montaggio delle attrazioni* (1923) e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* (1924), in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1986; *Diderot ha scritto di cinema* (1943), in *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia, 1993; *Judif'* (1947), in *Il movimento espressivo*, cit.; *Sul problema della messa in scena* (1948), in *Stili di regia*, cit., p. 245.

2. Volendo spingere oltre la metafora psicoanalitica, si potrebbe proseguire con facilità dicendo che il trauma ha a che vedere con un padre artistico – Mejerchol'd – a sua volta marcato da un ingombrante genitore – Stanislavskij. È lo stesso Ejzenštejn ad indicare il «saturnismo» di Mejerchol'd, la voracità del suo affetto di padre. Così come è la compagna di Mejerchol'd, Zinajda Rajch, a tracciare una linea generativa, allorché nel 1922 scrive ad Ejzenštejn: «Penso che sia per Lei essenziale abbandonare Mejerchol'd, come Mejerchol'd ha abbandonato Stanislavskij». Cfr. Rgali, 1923 – 1 – 2065, cit. in Alma H. Law e Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, McFarland, Jefferson, NC/London, 1996, p. 80. Preferiamo tuttavia arrestare qui il paragone e la genealogia. Segnaliamo tuttavia anche l'ipotesi secondo la quale *Ivan il terribile*, testamento cinematografico di Ejzenštejn, è un regolamento di conti simbolico, teorico e spettacolare con l'eredità di Mejerchol'd, in particolare con la sua concezione dell'attore. Cfr. Naum Klejman, citato da una conversazione privata, in A.H. Law e M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit.

3. Tra i moltissimi testi dedicati alla scena russa di inizio secolo, segnalo due contributi di Ornella Calvarese, per la recente datazione, e soprattutto per la capacità di delineare il quadro di una cultura del corpo e della scena non limitata alla riflessione dei grandi maestri. Si veda: O. Calvarese, *Postfazione. Il teatro del corpo estatico*, in *Il movimento espressivo*, cit.; *Gli anni dieci in Russia. L'età bioritmica del teatro*, in Nicoletta Misler (a cura di), *In principio era il corpo...*, Electa, Milano, 1999.

4. Si veda: Roland Levaco (a cura di), *Kuleshov On Film*, University of California, Berkeley/Los Angeles, CA, 1974; Lev Kulešov, *Fifty Years in Films*, Raduga, Moskva, 1987; François Albera, Ekaterina Khokhlova e Valérie Posener (a cura di), *Kouléchov et les siens*, Éditions du Festival International du Film, Locarno, 1990; Michail Jampolskij, *Kuleshov's experiments and the*

new anthropology of the film actor, in R. Taylor e I. Christie (a cura di), *Inside the Film Factory*, Routledge, London/New York, 1991; François Albera (a cura di), *Vers une théorie de l'acteur. Autour de Lev Kouléchov*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1994.
5. Sulla FEKS i testi accessibili al lettore occidentale sono piuttosto ridotti, rispetto ai materiali disponibili in russo. Segnalo in particolare: Barthélemy Amengual e Mario Verdone, *La FEKS*, «Premier Plan», Sendoc, Lyon, 54, aprile 1970; Jean Narboni (a cura di), *Russie années vingt*, «Cahiers du Cinéma», 220-221, maggio-giugno 1971; Paolo Bertetto (a cura di), *Ejzenštejn, Vertov, FEKS. Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano, 1975; Giusi Rapisarda (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica*, Officina Edizioni, Roma, 1975; Natalia Noussinova (a cura di), *Leonid Trauberg et l'excentrisme*, Yellow Now, Crisnée, 1993; O. Bulgakowa, *FEKS*, Potemkin Press, Berlin, 1996.
6. Si vedano ad esempio i già citati testi di Kulešov. Anche autori meno direttamente implicati con la prassi spettacolare coniugano movimento e attore, ponendoli come pietra angolare del cinema. Scrive infatti Ejchenbaum: «Il cinema nasce quale arte della "fotogenia", che adopera il linguaggio dei movimenti (espressioni del volto, gesti, pose ecc.), per poi entrare in coincidenza con il teatro». Cfr. *Problemy kino-stilistiky*, in *Poetika kino*, Moskva, 1927; trad. it. *I problemi dello stile cinematografico*, in Giorgio Kraiski (a cura di), *I formalisti russi*, Garzanti, Milano, 1987 (I ed. 1971), cit., p. 28. Gli fa eco Tyn'janov, che asserisce che al cinema «il gesto e il movimento acquistano un'interpretazione completamente nuova» (*Ob osnovach kino*, in *Poetika kino*; trad. it. *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., p. 59).
7. È stato Jacques Aumont a segnalare questo disinteresse, in realtà solo apparente. Si veda: J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1992, p. 85.
8. Non seguiremo in questa sede un percorso strettamente cronologico, anche se lo riteniamo determinante. Si farà solo tangenzialmente riferimento agli spettacoli e film del regista, così come alle suggestioni provenienti da attori esotici o più prossimi, perché si tratta di aspetti già indagati, rispetto ai quali poco si potrebbe aggiungere di originale. La scelta riguarderà pertanto i testi del regista a carattere più spiccatamente teorico o didattico.
9. Si veda S.M. Ejzenštejn, *Notes on Biomechanics* (1923-24), e *What is a raccourci and what is a pose?* in A.H. Law e M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, cit.
10. *Il montaggio delle attrazioni*, cit. e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit.
11. Sul rapporto tra pantomima classica e mimo moderno, con interessanti rimandi ai maestri della regia novecentesca, si veda M. De Marinis (a cura di), *Mimo e mimi*, La Casa Usher, Firenze, 1980.
12. *Il movimento espressivo*, cit., p. 205
13. *Drammaturgia della forma cinematografica* (1929), in *Il montaggio*, cit., p. 21. Corsivi miei.
14. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS, Paris, 1990, p. 115. Il riferimento è qui all'attore biomeccanico, sdoppiato in principio attivo (intenzione) e principio passivo (corpo, materiale). Ma bisogna ricordare che Mejerchol'd sin dagli anni '10 pensava al grottesco come metodo analitico capace di produrre sempre un piano ulteriore, per slittamento e contrasto, rispetto a quello meramente denotativo. Si veda: Vsevolod E. Mejerchol'd, *Le théâtre de foire* (1912), in *Écrits sur le théâtre, Tome I, 1891-1917*, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, in particolare pp. 197-202.
15. *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 242. Corsivo mio.
16. *Rappresentazione, immagine, generalizzazione, atteggiamento* (1937), in *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1985, cit., p. 50. Corsivo mio.
17. *Il montaggio verticale* (1940), in *Il montaggio*, cit., p. 190.
18. *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 243. Corsivo mio.
19. *Il montaggio verticale*, cit., p. 130. Corsivo mio.
20. Si veda Ben Brewster e Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and Early Feature Film*, Oxford University, 1997.
21. *What is a raccourci and what is a pose?*, cit., p. 169.
22. Su questa teoria commutativa, con particolare riferimento alla recitazione e alla messa in scena, rimando al puntualissimo P. Montani, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *La regia*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1989.
23. Si vedano ad esempio i testi: *Il legame inatteso* (1928) e *Al mago del giardino dei peri* (1935), in *Il movimento espressivo*, cit.
24. Si veda *Il periodo di mezzo* (1934), in *Il movimento espressivo*, cit.
25. *La regia*, cit., pp. 115 e 136.
26. Sull'importanza del ritmo nella teoria dell'attore in Russia, si veda O. Calvarese, *Gli anni dieci in Russia. L'età bioritmica del teatro*, cit. Kulešov, sulla scorta delle sperimentazioni di Ferdinandov, gli attribuisce grande importanza, e ipotizza una frammentazione della durata di un'interpretazione in battute.

Si veda Lev Kulešov, *Iskusstvo kino*, Moskva, 1929; ora in R. Levaco (a cura di), *Kuleshov on Film*, cit., p. 99 e sgg.

27. *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 294.

28. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino, 19742, p. 116.

29. Si veda, ad esempio, quanto asserisce nel 1924: «In Kulešov al posto di un processo motorio compatto troviamo una successione di "posizioni" (pose) slegate. I relativi risultati portano a un insieme di smorfie invece che a una mimica, a un movimento estraneo alla base energetica del lavoro materiale» (S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 249).

30. Sono piuttosto convinto che se un'opposizione va proprio costituita nelle teorie sovietiche dell'attore, questa si stabilisca tra Kulešov ed Ejzenštejn. Certamente non tra quest'ultimo e la FEKS, con cui molteplici sono le similitudini, almeno sino alle soglie del sonoro (grottesco, pittoricismo, maschera). E ancor meno con Mejerchol'd, la cui Biomeccanica è molto meno e più di un metodo, corretto o erroneo che sia, come invece ipotizza Alberto Cioni, sulla scorta di Ejzenštejn. Probabilmente, la polemica di questi con il proprio maestro è più un regolamento di conti edipico, o politico, che un disconoscimento reale dei comuni fondamenti estetici. Si veda A. Cioni, *Introduzione*, in *Il movimento espressivo*, cit., in particolare pp. 24-29.

31. Si veda Antonio Costa, *Messa in scena e forme simboliche (ovvero: Ejzenštejn teorico del "plan sequence"?)*, in *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di P. Montani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1991. Scriveva già nel 1926 Kulešov: «Ejzenštejn è più regista della singola inquadratura, sempre espressiva e piacevole alla vista, che del montaggio e dell'uomo in movimento. Le sue inquadrature sono sempre più incisive del resto». Si veda L. Kulešov, *Will, tenacity and a keen eye* (1926), in *Fifty Years in Films*, cit., p. 69.

32. In particolare, su questo film si veda: Paulette Soubeyrand, *Ernst Deutsch, un acteur expressioniste*, in Claudine Amiard-Chevrel (a cura di), *Théâtre et cinéma années vingt*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1990.

33. *Organicità e immaginità* (1934), in *Stili di regia*, cit.

34. *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 17. Corsivo mio.

35. *Katerina Izmajlovna e La signora della camelie* (1933-34), in *Stili di regia*, cit., p. 22. Corsivo mio.

36. Su questo punto, si veda B. Picon-Vallin, *Le cinéma, rival, partenaire ou instrument du théâtre meyerholdien?*, in *Théâtre et cinéma années vingt*, cit.

37. *La regia*, cit., p. 347. Potrebbe essere curioso e sicuramente suggestivo costituire un catalogo delle passioni suscitate da Rodin, evidentemente non solo teatrali – si pensi a Rilke. Per restare all'ambito teatrale, Rodin ad esempio ha un ruolo importante per Decroux, teorico del mimo moderno.

38. Rispetto alla questione degli istanti privilegiati e degli istanti qualsiasi, rimane ineguagliata la riflessione di Deleuze, con particolare riferimento ad Ejzenštejn. Si veda: Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983; trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984, in particolare pp. 16-20.

39. *La regia*, cit., p. 146.

40. Si veda, ad esempio, *Fuori quadro* (1929), in *Il montaggio*, cit., p. 16.

41. *Montaggio 1938* (1938), in *Ibidem*, cit., pp. 100 e 104.

42. Si veda *I metodi dell'attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing* (1937), in *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 169-200. Si veda anche J. Aumont, *Barthes, Loyola, Ejzenštejn*, in *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, cit.

43. Si veda *I metodi dell'attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing*, cit. Si veda anche *Montaggio 1938*, cit.

44. *La regia*, cit., p. 387. Corsivo mio.

45. S.M. Ejzenštejn, *Les principes du nouveau cinéma russe*, «La Revue du Cinéma», II, 9, 1 aprile 1930, p. 25.

46. Sul rapporto tra fisiognomica e cultura, in una prospettiva semiologica, si veda: Patrizia Magli, *Il volto e l'anima*, Bompiani, Milano, 1995.

47. Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *Histoire du visage*, Rivages, Paris, 1988; trad. it. *Storia del viso*, Sellerio, Palermo, 1992, cit. p. 183.

48. Scrive a questo proposito Ferdinand: «Eisenstein construit un processus d'engendrement du sens à partir des apparences corporelles et d'elles seulement: le typage s'oppose autant à l'acteur plein, habité, de la dramaturgie classique, qu'à l'acteur biomécanique de la FEKS». Si veda: Jean Ferdinand, *Ciné-Tact. Eisenstein éconduit l'acteur* in *Le jeu de l'acteur*, «Admiranda», 4, 1989, p. 53. Al momento della stesura del presente testo, non ero a conoscenza del saggio succitato, ricuperato solamente in extremis. In alcuni punti pertanto il mio lavoro si sovrappone a quello encomiabile e pionieristico di Ferdinand, dal quale peraltro si discosta per talune conclusioni e per l'approfondimento di ulteriori aspetti. Mi scuso con Ferdinand di

avere considerato solo marginalmente, e certo tardi, la sua riflessione.
49. *La regia*, cit., p. 296.
50. Si veda, ad esempio, *Judif*, cit.
51. *Teatro e cinema* (1934), in *Stili di regia*, cit., p. 174.
52. Alain Corbin, in Michelle Perrot (a cura di), *Histoire de la vie privée. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris, 1986; trad. it. *Dietro le quinte*, in M. Perrot (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Bari, 1988, p. 339.
53. Si veda *Storia del viso*, cit. Inoltre, per un'analisi delle modificazioni nella percezione del corpo applicata alle arti figurative, si veda Jean Clair e Michelle Brusatin (a cura di), *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, Marsilio, Venezia, 1995.
54. *La regia*, cit., pp. 388-389.
55. *Id.*, p. 405. Corsivo mio.
56. *Teatro e cinema*, cit., p. 173.
57. Su questo punto, si veda O. Bulgakowa, *FEKS*, cit., pp. 215-221.
58. Sulla maschera come dimensione sociale del volto umano cfr. Ernst H. Gombrich, *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, in E.H. Gombrich, J. Hochberg e M. Black, *Arte, percezione e realtà*, Einaudi, Torino, 1978.
59. Si confronti la sua testimonianza, contenuta in Marcel Martin, Jean e Luda Schnitzer (a cura di), *Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Éditeurs Français Réunis, Paris, 1966.
60. Viktor Šklovskij, *Sergej Ejzenštejn i "neigrovaja fil'ma"*, «Novy Lef», 4 (1927); trad. it. *Sergej Ejzenštejn e il "film non recitato"*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., pp. 201-202. Si veda anche la problematizzazione del rapporto attore/reale, tramite l'inserimento di un terzo termine (attorismo), in Boris Ejchenbaum, *Akter i natura v sovetskom kino*, «Kino», Leningrad, 18, 1/5/1926; trad. fr.: *L'acteur et le "réel" dans le cinéma soviétique*, in François Albera (a cura di), *Les formalistes russes et le cinéma*, Nathan, Paris, 1996.
61. *L'origine del montaggio al cinema: l'assenza del corpo vivo* e *La nascita del montaggio: Dioniso* (1937), in *Teoria generale del montaggio*, cit.
62. A questo riguardo, si vedano in modo particolare i testi del periodo 1933-34: *La regia*, cit., e *Katerina Izmajlovna* e *La signora delle camelie*, cit.
63. *Sul problema della messa in scena*, cit., p. 245.
64 *Id.*, p. 242.
65. *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 25.
66. *La regia*, cit., p. 331.
67. *Id.*, p. 16.

Claudia Cardinale ne *Gli indifferenti* di Francesco Maselli,
tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia

Dalla letteratura al cinema: adattamento o ri-creazione?

Carlo Testa

Da secoli, anzi da millenni, gli esseri umani si interrogano sulla costante interazione tra le arti visive e quelle fondate sulla parola. Dacché esiste il cinema, e dacché il cinema ha ritenuto opportuno attingere alla letteratura come fonte d'ispirazione, anche i teorici del cinema hanno preso posizione sull'argomento. Le loro opere occupano oggi molti scaffali nelle biblioteche, non lontano da quelle di altri teorici dell'antichità, del Rinascimento, e dell'era moderna. È probabile che almeno alcune delle nostre idee siano già state intuite molto prima del nostro tempo; ma esse ci sembrerebbero, forse, meno nostre, se non le sapessimo esprimere con le nostre parole[1].

Non è un segreto per nessuno che l'"adattamento" cinematografico di testi letterari abbia avuto tra i critici un certo numero di nemici dichiarati. Uno dei più importanti tra questi, e certamente il più drastico, è stato Jean Mitry, il cui *Esthétique et psychologie du cinéma*[2] ha avuto un'eco duratura in Europa e forse più ancora in Nordamerica. Quivi il libro è stato da poco tradotto (*The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, 1997)[3].

In *Esthétique*, Mitry si schiera contro l'"adattamento" cinematografico, dichiarandolo nientemeno che un'assoluta impossibilità. Nel testo del critico francese il concetto ritorna non meno di tre volte:

> Esaminando qui il problema dell'adattamento in senso stretto, vedremo che esso non si è mai nemmeno posto, perché la cosa è impossibile[4].

E poco oltre:

> Scegliendo d'esprimere la stessa cosa espressa dal romanziere, l'adattatore tradirà necessariamente la forma del romanzo; se invece intende rispettarla, dovrà accontentarsi di convertire in immagini un mondo già significato, piuttosto che *creare significati propri*. La trasposizione è impossibile[5].

In una lunga digressione su Lukács, Mitry infine ricorda ai suoi lettori francofoni che le opere di Stendhal e Balzac sono «impossibili al cinema»[6].

Certo Mitry non può intendere tutto questo in senso *letterale*. Degli "adattamenti" avvengono in continuazione; esistono manuali di istruzioni

su come praticarli; e vi è un buon numero di film del calibro di *Gone with the Wind* (*Via col vento*, Victor Fleming, 1939), *Mat'* (*La madre*, Vsevolod I. Pudovkin, 1926), o *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) che – per quanto, effettivamente, non ispirati da Balzac o Stendhal – sembrano godere di un'esistenza, più che possibile, certa. Mitry, un critico brillante, se ne sarebbe forse dimenticato? Naturalmente le cose non possono stare così. Il fatto è, piuttosto, che la sua affermazione circa l'impossibilità dell'"adattamento" cinematografico è, di per sé, soltanto uno stratagemma del discorso nell'ambito di un'argomentazione più ampia. Vediamo quale.

La logica di Mitry mira a dividere il vasto campo delle opere cinematografiche in due parti. La prima parte è la celestiale sfera dei *buoni* film "adattati": essi, secondo Mitry, sono possibili, ma hanno subìto un processo di trasposizione e raffinamento così completo da divenire qualcosa di totalmente nuovo e diverso, e da perdere con ciò ogni diritto alla qualifica di *vero* "adattamento". In secondo luogo troviamo il buio inferno della speculazione commerciale, in cui «la storia [cioè a dire, l'intreccio dell'opera letteraria originale] viene seguita passo a passo», e i cui grami prodotti possono bensì essere «tutt'altro che una semplice collezione di immagini, e ciononostante nulla più di un veicolo»[7]. I lettori sufficientemente pazienti da analizzare con attenzione la solo apparente equanimità del ragionamento di Mitry si rendono infine conto che il vero scopo dell'argomentazione sull'*impossibilità* è di trasmettere in un modo nascosto e criticamente inattaccabile una visione dualistica, tutto-o-nulla, che sarebbe arduo presentare direttamente: ossia, che i film "originali" (quale che sia il vero significato dell'espressione) sono buoni, laddove gli "adattamenti" (quale che sia il vero significato dell'espressione) di testi preesistenti sono cattivi[8].

Il vocabolario violento di Mitry smentisce ciò che pare essere un'autoimposta calma della sua prosa critica. E così, l'approccio alla cinematografia che il teorico ha appena descritto come «nulla più di un veicolo» – un approccio con ciò già ovviamente connotato come inferiore – deve poi subito incassare un altro colpo non meno mancino: «Si tratta di un'arte che è lungi dall'essere spregevole». (Vale a dire: un modo perfettamente corretto di esaminarla è di domandarsi se sia spregevole o no)[9].

Benché non sia necessaria una personalità ipersensibile per cogliere gli aspetti problematici del ragionamento di Mitry, è a questo proposito rivelatore l'imbattersi in puntuali riscontri alle nostre apprensioni proprio là dove meno ci si aspetterebbe di trovarne: cioè a dire, presso Christopher King, il traduttore nordamericano di *Esthétique et psychologie du cinéma*. King, infatti, rivela un persistente imbarazzo di fronte al tono del critico trans-atlantico, che, se convertito letteralmente in inglese, non potrebbe che risultare del tutto incompatibile con il tipo di discorso scientifico pra-

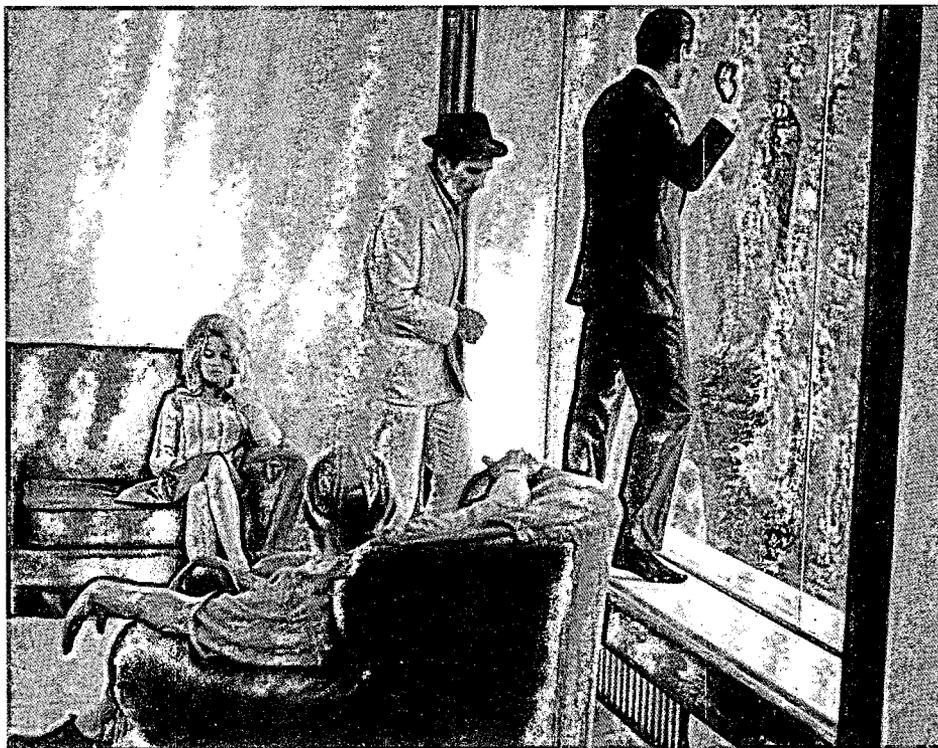
ticato nell'accademia anglosassone. King traduce dunque «Il y a là un art qui est loin d'être méprisable» con «This is an art not to be underestimated [Questa è un'arte da non sottovalutare]»[10].

Questo non è l'unico provvedimento correttore di King giacché egli era già precedentemente intervenuto almeno una volta, per omissione, eliminando il terzo riferimento mitriano all'impossibilità di ri-creare per lo schermo le opere di Stendhal e Balzac. La decisione sembra rivelare, forse giustificatamente, lo scetticismo del traduttore circa la capacità dei *film theorists* di entusiasmarsi per i classici del romanzo francese dell'800. Insomma: il disconoscimento dell'importanza del contesto culturale in cui nascono le opere d'arte è qui duramente sconfessato, e viene espunto proprio da quel corpo testuale che dovrebbe assicurarne la diffusione. Tutto questo mi sembra mostri come non si possa abbordare l'interazione tra forme culturali (fosse pure la semplice trasmissione di un libro di teoria cinematografica tra due civiltà tutto sommato affini) come una questione di equivalenze biunivoche dirette.

Ma ritorniamo ancora per un momento a Mitry. Come se tutto ciò non bastasse, il partito preso che il critico mostra contro ogni concetto di osmosi tra forme artistiche è ulteriormente documentato (per non citare che un episodio fra i molti possibili) dai particolarissimi fulmini che il critico lancia ad una specifica sottocategoria di "adattamento". Dopo avere – non senza ragione – messo sotto accusa l'avidità di certi produttori che intraprendono degli "adattamenti" per motivi soltanto commerciali, Mitry si volge a discutere quegli "adattamenti" che osano «trasporre nel tempo un'opera narrativa, di cui mantengono però la struttura originale e seguono lo sviluppo»[11]. Crepitando d'ira al solo menzionarli, Mitry li definisce «quell'altra insalata [*cette autre salade*] fatta dagli adattatori». Con pio zelo, King si precipita a ri-creare questo giro di frase come «*the other method* of adaptation», «*l'altro metodo* di adattamento» (come volevasi dimostrare)[12].

Mitry continua poi come segue:

> Questo esercizio rasenta la demenza o il rimbambimento precoce. In ogni caso attesta un solido disprezzo per l'opera di cui comunque ci si serve – o altrimenti una totale incomprensione di ciò che la caratterizza e ne costituisce il pregio principale[13].

Tralascio ulteriori allusioni a "stupidi fraintendimenti" e simili; credo che l'impressione generale trasmessa dall'ermeneutica mitriana risulti già sufficientemente chiara. Insomma, già dopo poche pagine del ragionamento di Mitry intorno a "letteratura e cinema" (letteratura come distinta dal cinema, letteratura in opposizione al cinema), diviene fin troppo chiaro che, mentre in apparenza il critico descrive l'"adattamento" in funzione del concetto di *impossibilità* – posizione che, nella misura in cui si riferi-

Brigitte Bardot, Fritz Lang (di spalle), Michel Piccoli e Jack Palance in *Le Mépris* di Jean-Luc Godard, tratto da *Il disprezzo* di Moravia

sce a una fattibilità tecnica, è neutrale –, ciò che in realtà occupa la sua mente è l'idea di *stupidità*: una stupidità che il critico sembra collegare a giudizi assoluti di valore.

Naturalmente, brandire minacciosi pollici versi è precisamente il lavoro del critico cinematografico. Nel campo della ricerca accademica bisognerebbe però, in via di principio, procedere più cautamente. Benché io non abbia nulla da obiettare a modiche quantità di preferenze estetiche personali, mi pare vi siano buone ragioni per nutrire perplessità di fronte ad argomentazioni che, pur ammantandosi delle vesti di discorso scientifico, a un più attento esame mostrano, nei fatti, di basarsi su null'altro che una definizione soggettiva di ciò che è "buono" e di ciò che è "cattivo". Tali termini, credo, possono essere utilizzati al massimo per designare la capacità, o l'incapacità, da parte di un autore di raggiungere uno specifico obiettivo artistico.

Ma v'è ben altro da dire sul saggio di Mitry. Una volta che i lettori hanno iniziato a percepire il ragionamento del critico come un nascosto (e poi nemmeno tanto) allenamento al lancio dell'insulto, essi retrospettivamente iniziano a chiedersi se per caso non abbiano in precedenza accondisceso con troppa generosità ad alcune articolazioni del suo ragiona-

mento. Per esempio, con il senno di poi acquisito nel corso della lettura, non ci si può esimere dal riconoscere che argomenti quali il seguente sono invalidati da un difetto logico fondamentale:

> È ben vero che certi adattamenti hanno dato luogo a delle opere che, pur mantenendosi a un livello cinematografico elevato, sono riuscite a tradurre alcune delle idee fondamentali del romanzo adattato. Ma queste non sono altro che eccezioni[14].

Le *eccezioni* dunque non dovrebbero contare. Ma chi è l'incaricato responsabile di assegnare le etichette di "eccezione"? Risulta chiaro che, se tutti gli "adattamenti" semidegni ne ricevono una, per definizione restano "adattamenti" puri soltanto quelli indegni. Invece di asserire che l'"adattamento" è impossibile, perché Mitry non si limita a dire apertamente ch'esso è a suo parere cosa turpe? Pare che la feno-logica del critico sia poco più che la trasformazione d'una cripto-logica riassumibile grosso modo come segue: a) gli "adattamenti" non-troppo-turpi non contano; b) ergo, tutti gli "adattamenti" sono turpi; c) ergo, un "*vero* adattamento", quale che sia il senso dell'espressione, è in definitiva impossibile.

Pare alquanto arrischiato voler costruire una teoria critica sulla base di una qualsiasi variante di questa catena logica. In tal senso, lo stile irritabile, anzi terroristico di Mitry – «Pensate come me, altrimenti... altrimenti vi dimostrerete stupidi, sclerotici, avidi, e via dicendo» –, mi sembra, ancor più che una molesta posizione estetica, il profondo sintomo d'una qualche angoscia dell'autore circa la fragilità della sua stessa argomentazione.

Detto questo, la posizione di Mitry non è priva di un certo merito. Ed è su questo merito che desidero ora concentrarmi, attirando l'attenzione su un passaggio in cui il critico dà comparativamente il meglio di sé:

> È praticamente impossibile, per esempio, esprimere a parole ciò che Leonardo esprime con forme e colori ne *La Vergine delle rocce*. [...] Al limite, si possono tratteggiare a parole i significati che sono propri [a questo quadro], ma non si potrà mai significare *la stessa cosa*, creare dei significati identici, ottenere per mezzo di qualche espressione verbale il "contenuto latente" che lo caratterizza[15].

Tutto ciò è certamente vero; eppure, anche questo argomento di Mitry si presta ad essere visto come una mossa solo in parte leale. Non è troppo difficile bocciare l'"adattamento" cinematografico, se soltanto lo si sottopone a un cimento sufficientemente impervio; e, per converso, è chiaro che sarebbe bastato scegliere la nostra analogia con appena un po' più di generosità per ottenere risultati considerevolmente meno negativi. Invece di un'interazione del tipo pittura > letteratura, proviamo per esempio a postulare una sequenza inversa, letteratura > pittura. Chi si sentirebbe in animo di contestare che, con il suo affresco in Santa Maria delle Grazie, Leonardo è riuscito con successo ad "adattare" visivamente la narrativa del Vangelo sull'Ultima Cena?

Fermo restando tutto ciò, mi sembra tuttavia che non sia assolutamente soddisfacente affrontare la questione su un terreno e in un modo così angusti. Per ritornare al nostro argomento principale, esaminiamo in primo luogo una parallela argomentazione anti-"adattamento" proposta quasi mezzo secolo prima di quella di Mitry dal formalista russo Viktor Šklovskij:

> Certo, si può dare ad un uomo un trombone e dirgli: «Suonateci la cattedrale di Kazan», ma [questo] sarà o uno scherzo o ignoranza[16].

Posta in termini così crudi, l'obiezione a ogni e qualunque trasferibilità fra testo letterario e film pare effettivamente forte. Ma facciamo pausa per un momento e consideriamo quanto segue: ciò a cui Mitry e Šklovskij si riferiscono, e di cui negano la fattibilità, è un processo di riproduzione di *identici* significati. Šklovskij si lascia involontariamente scappare il gatto dal sacco quando menziona l'incapacità di «*sostituire* una parola con un'ombra grigio-nera balenante sullo schermo» e l'impossibilità che un film «*trasferisca* sullo schermo» nulla più che una nuda trama[17].

Se questi sono gli standard che ci aspettiamo di vedere rispettati dalla ri-creazione cinematografica delle opere di letteratura, non può effettivamente esservi dubbio che la *Vergine delle rocce* di Leonardo e la cattedrale di Kazan a San Pietroburgo vinceranno sempre il confronto contro i loro rispettivi rivali, verbali o tromboneschi. Nondimeno, è una tautologia affermare che l'identico non può essere riprodotto con alcun mezzo altro dal proprio originale. Chi può attendersi che il cinema vinca tali gare? Anzi, chi può sul serio pensare di farlo partecipare ad esse? È senz'altro strano ritrovarsi testimoni del ripetuto tentativo fatto da teorici del cinema di iscrivere il soggetto del loro stesso mestiere ad una competizione ch'esso non può che perdere. Prima, ambire ad una sfida impossibile; poi, esibire con orgoglio il trofeo della propria sconfitta: che strano modo di procedere!

Ritengo in realtà che la scelta di un tale comportamento risponda a qualche bisogno non esplicitamente espresso dai nostri inconsueti strateghi. Vi sono, d'altronde, ragioni storiche in grado di spiegare in modo convincente le ragioni di una così vigorosa fase di diniego (*déni*, *denial*, *Verleugnung*) nella teoria cinematografica. Nei suoi primi anni il cinema, la più giovane delle Muse, era gravemente dipendente dalle sue sorelle più anziane – dalla letteratura in particolare – nel tentativo di ottenere il cachet di una rispettabilità a cui, per circostanze sociali, storiche e tecnologiche, essa oggettivamente non poteva ancora aspirare in forma autonoma. Pur se questa dipendenza è stata ora, in fasi successive, pienamente superata, resta però comprensibile che una certa propensione ad una istintiva reazione di difesa abbia potuto sembrare appropriata ad alcuni critici. In un certo senso pare addirittura logico che l'intensità di quell'impulso di ipercompensazione fosse proporzionale alla percepita indesiderabilità dello stato di cose precedente. Non è difficile prevedere che con

Rod Steiger e Claudia Cardinale ne *Gli indifferenti* di Francesco Maselli

il passare del tempo s'imporrà un'ulteriore fase in cui il diniego non sarà più vissuto come un necessario meccanismo di difesa contro il passato. Analogamente, d'altronde, i *parvenus* borghesi dei film di Antonioni degli anni '60 lottano contro i fantasmi di un proprio trascorso contadino che essi non riescono ad esorcizzare, mentre, nel 1995, nemmeno una traccia di tale sub-testo è riscontrabile presso i multivitaminici, postmoderni personaggi da jet-set di un film come *Al di là delle nuvole.* Qual è la lezione storica illustrata da questo fatto? Che il passato recente non può che essere causa di un confronto talvolta doloroso, mentre il passato lontano può facilmente venire rimosso, o talvolta addirittura estetizzato.

Nel richiamarmi, analogicamente, ad una certa parabola storica nell'opera di Antonioni, mi sono a questo punto servito di un procedimento no-

toriamente infido, un'analogia («le démon de l'analogie», come diceva Mallarmé[18]). Mi si potrebbe dunque opporre l'obiezione che un'analogia non costituisce strumento valido di prova scientifica. Certo, è così; ma è proprio questo il punto. A questa semplice ed efficace mossa non posso che rispondere facendo osservare che è precisamente sul terreno delle analogie che si cimenta il critico quando pretende di provare che la letteratura non può essere ri-creata in forma cinematografica, *in modo analogo* a quello per cui l'architettura non tollera d'essere convertita in uno spartito musicale, o un quadro rifiuta d'essere tradotto in parole. O forse lo stesso critico ci chiederebbe di accettare che, mentre la maggior parte delle analogie non sono valide, alcune invece lo sono: le lodevoli "eccezioni"?

Sembra effettivamente strano che la convertibilità di una forma artistica (L, letteratura) in un'altra (C, cinema) sia stata veementemente combattuta ricorrendo ad esempi in cui si accettava senza rifiatare l'idea che un'altra forma artistica (per Šklovskij, l'architettura; per Mitry, la pittura) senza alcun collegamento con L potesse analogicamente sostituire L. Lo stesso, d'altronde, dicasi di C, rappresentato per procura da altre arti non meno lontanamente apparentate con esso (per Šklovskij, la musica; per Mitry, la letteratura). Pare bizzarro che dei teorici abbastanza flessibili da adottare un approccio così liberale alla loro propria logica abbiano potuto, al tempo stesso, tassativamente negare un'analoga libertà artistica ai loro più immediati parenti, i registi cinematografici. Vi sono, beninteso, buone ragioni per guardare con occhio prevenuto al valore probatorio delle analogie, ma è chiaro che questa è una posizione a doppio taglio: se lo scetticismo epistemologico rende difficile costruire argomentazioni in favore dell'osmosi tra letteratura e film, per lo stesso principio esso può anche venire usato contro ragionamenti che tale osmosi escludono. Per esprimermi in termini più semplici, anche ammesso che l'architettura non "ci stia" a diventar musica e che la pittura "non ci stia" a diventar letteratura, né l'una né l'altra cosa possono dirci se la letteratura "ci stia" o "non ci stia" a diventar cinema.

Cercando il nostro *cogito*, stiamo dunque, come Descartes all'inizio della sua ricerca, ruotando intorno al paralizzante circolo vizioso del dubbio iperbolico? Sono persuaso che effettivamente è così, quanto meno nei termini strettamente dualistici discussi finora. Un tale approccio polarizzato non può che portare la discussione là dove l'ha di solito portata nel passato, vale a dire esattamente da nessuna parte.

Un approccio più produttivo e non dualistico a questo problema può, a mio avviso, venire dall'esame di alcuni campioni del vasto corpus teorico sui sistemi culturali prodotto negli ultimi decenni dai semiotici della scuola di Tartu, e in particolare dal suo maggiore rappresentante, Jurij M. Lotman[19]. L'essenza della posizione di Lotman è che ogni cultura è permeata da una continua circolazione di testi (o, per usare il concetto

Dominique Sanda e Stefania Sandrelli ne *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia

preferito di Bachtin: un *dialogismo* fra testi), e che nessun prodotto artistico può essere propriamente inteso senza fare riferimento a questo continuo scambio. Tale continuo scambio avviene tra la cultura "alta" e la cultura "bassa", l'interno e l'esterno, il "proprio" e l'"estraneo", nonché, va da sé, tra una forma artistica e un'altra.

> Sistemi costituiti da elementi chiaramente separati l'uno dall'altro e funzionalmente univoci non esistono nella realtà, in una condizione di isolamento. La loro divisione in parti è solo una necessità euristica. Nessuna di esse, presa separatamente, è in grado infatti di funzionare realmente. Lo fa soltanto se è immersa in un continuum semiotico pieno di formazioni di tipo diverso collocate a vari livelli di organizzazione. Chiamerò questo continuum semiosfera[20].

L'accento viene messo ancora una volta sull'insieme, non su "fette" classificatorie arbitrariamente avulse da esso.

> La varietà interna della semiosfera presuppone la sua unità. Le parti non sono dettagli meccanici dell'insieme, ma organi in un organismo[21].

Questo dialogismo, che implica un continuo processo di ciò che si potrebbe chiamare mescidazione genetica o ibridizzazione tra culture, non è una caratteristica temporanea o accidentale dello sviluppo culturale, bensì una sua necessaria e imprescindibile costante. L'ampia scelta di esempi presentata da Lotman, tratti da culture medievali e moderne, tende a concentrarsi sulla storia dell'Europa centrale e orientale, nonché su testi letterari russi; per i lettori interessati al contesto italiano, un pri-

mo e immediato equivalente può rinvenirsi pensando all'indispensable ruolo seminale che la cultura greca ebbe nell'antica Roma nel corso del processo da cui nacque la letteratura latina. Come Lotman persuasivamente afferma,

> non si può avere uno sviluppo immanente della cultura senza l'affluire di testi dall'esterno. Questo "esterno" già di per sé ha un'organizzazione complessa. Può essere sia "esterno" rispetto ad un genere dato o ad una tradizione all'interno di una determinata cultura, sia "esterno" rispetto all'ambito delimitato da un tratto metalinguistico, che divide tutte le informazioni di una cultura in culturalmente esistenti ("alte", "valide", "culturali", "esistenti da sempre") e in culturalmente inesistenti, apocrife ("basse", "non dotate di valore", "estranee" ecc.). Infine sono esterni i testi estranei che vengono da un'altra tradizione nazionale o culturale o da un'altra area.
> Lo sviluppo della cultura, come quello della coscienza creativa, è un atto di scambio e presuppone sempre un "altro" partner per la sua realizzazione[22].

Il saggio *Verso una teoria del rapporto reciproco fra le culture* (*K postroeniju teorii vzaimodejstvija kul'tur*), da cui questa citazione è tratta, è forse il luogo in cui Lotman in modo più continuativo affronta le questioni teoriche che stanno al centro degli interessi di chi si occupa della ricreazione cinematografica di testi letterari. Al fine di rendere la sua complessa argomentazione più perspicua nel poco spazio di cui dispongo, la riassumerò qui come segue:

a) Dei testi complessi – ivi inclusi i testi letterari, ma non solo questi – non possono, né mai potranno, essere trasformati l'uno nell'altro con una convertibilità algebrica; vale a dire, nessun algoritmo finito ci permetterà mai di convertire T1 in T2 e poi, invertendo il procedimento, ottenere di nuovo T1.

b) Tuttavia, lungi dall'essere indesiderabile, una tale inconvertibilità è cosa positiva.

c) Nei sistemi culturali, l'inconvertibilità è anzi una condizione *inevitabile* e *necessaria*, la precondizione stessa per la generazione di nuove informazioni.

Lotman scrive:

> Gli sforzi in funzione dell'adeguatezza e della comprensione reciproca [cioè di "convertibilità algebrica" tra testi] costituiscono solo una delle principali tendenze del meccanismo comunicativo della cultura. Accanto al tentativo di unificare i codici e di rendere la comprensione reciproca [tra testo e testo] quanto più semplice possibile, nel meccanismo della cultura funzionano anche tendenze [diametralmente] opposte.
> [...] Per qualche motivo appare importante fare ciò che è necessario fare *non nel modo più semplice ma nel più complesso*[23].

È certamente un paradosso, sostiene Lotman, che in una catena quale: *messaggio codificato da segnali stradali – testo non artistico re-*

datto in una lingua naturale – creazione da parte del talento poetico debba essere proprio l'ultimo dei testi menzionati, cioè quello dotato del più grande valore culturale, ad essere il meno suscettibile di trasmissione. Ciò non è, tuttavia, motivo di nichilismo; anzi, la soluzione risiede nel fatto che

> la trasmissione dell'informazione non è l'unica funzione né del meccanismo comunicativo né di quello culturale. Oltre a svolgere queste operazioni, essi elaborano infatti *nuove* informazioni, hanno cioè lo stesso ruolo della coscienza creativa dell'individuo pensante.
> [...] Immaginiamo ora che si debba fare una traduzione dalla lingua [L1] alla lingua [L2] e che fra queste due lingue vi sia un rapporto di intraducibilità [...]. Fra le strutture di queste due lingue si creano rapporti di equivalenza convenzionale. Nel reale processo culturale casi simili sono un fenomeno normale[24].

Come possiamo, secondo Lotman, applicare queste nozioni al rapporto tra letteratura e cinema? In che modo esse confermano il concetto di una fruttuosa interazione dialogica fra questi due sistemi?

> Tutti i casi di contatto fra i generi sono realizzazioni particolari di questo fenomeno (come ad esempio quello ben noto a tutti della resa cinematografica [*ekranizacja*] dei testi narrativi).
> [...] Se si confronta il linguaggio della narrazione cinematografica con le strutture narrative verbali, si trova una differenza profonda nei principi basilari dell'organizzazione [...] che rendono impossibile una traduzione univoca.
> [...] È evidente che, se facciamo la traduzione inversa, non si otterrà *in nessun caso* il testo da cui eravamo partiti. Si può parlare qui della nascita di testi *nuovi*. Il meccanismo di traduzione basato sull'equivalenza convenzionale [serve dunque alla creazione di nuovi testi, cioè] funge da *meccanismo del pensiero creativo*[25].

Credo che i pochi passaggi qui citati abbiano chiarito ai lettori perché io sia dell'opinione che l'approccio descrittivo applicato da Lotman alla circolazione testuale tra narrative appartenenti a diverse forme artistiche offra vantaggi inestimabili rispetto all'approccio mitriano, dualistico e prescrittivo. Lotman riesce a fare ben più che prendere in esame, *in vacuo*, i meri aspetti tecnici di una ri-creazione artistica; egli ci obbliga a spingerci al di là di questo, cioè ad analizzare e comprendere il contesto culturale che genera una vera e propria nuova creazione[26]. Mi sembra dunque che un modo assai più accorto e fruttuoso di affrontare l'analisi dei rapporti tra letteratura e cinema sia di adottare un metodo lotmaniano: vale a dire, accantonando ogni direttiva aprioristica o, peggio, dogmatica, cogliere e descrivere che cosa esattamente nella situazione culturale di specifici momenti della storia renda necessario per un regista il ricorso a testi più antichi al fine di poter meglio articolare in testi nuovi i problemi del suo tempo.

Dato tutto ciò, il lettore non si sorprenderà forse se propongo di eliminare del tutto dal vocabolario della critica cinematografica la parola

"adattamento" (che proprio per questo motivo scrivo sempre tra virgolette) per sostituirla sistematicamente con *ri-creazione*, un termine che mi sembra incomparabilmente più soddisfacente. A mio avviso, *ri-creazione* è in grado di compiere cio che "adattamento" non può, ossia dare un nome accurato al processo di radicale rimodellamento trans-mediatico di concetti che, precedentemente plasmati all'interno di un dato stampo storico-culturale, vengono poi riversati in un altro stampo adatto ad un nuovo contesto socialmente e tecnologicamente diverso[27].

È vero, non tutte le ri-creazioni sono egualmente soddisfacenti da un punto di vista critico-estetico; ma ciò è rilevante solo fino ad un certo punto o in una certa prospettiva. Le buone notizie portateci da un approccio contestuale e interdisciplinare consistono nel fatto che, qualunque sia il grado del suo successo artistico, ogni opera d'arte può divenire rivelatrice di un suo significato storico, purché sappiamo vedere in essa un prodotto culturale aperto in ogni direzione, piuttosto che una sterile campionatura contenuta nella provetta d'un processo di valutazione meramente formale.

(Traduzione dall'inglese di Carlo Testa e Daniela Boccassini)

---

1. Mi limito qui di seguito ad alcuni riferimenti bibliografici indispensabili concernenti il cinema italiano: Vito Attolini, *Storia del cinema letterario in cento film*, Le Mani, Recco (Genova), 1998; Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1993; Gian Piero Brunetta (a cura di), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976; Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Roma e Bari, 1998; Antonio Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino, 1993; Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md., 1993; Lino Micciché, *Cinema e letteratura*, in *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza, 1979, pp. 147-177; Angelo Moscariello, *Cinema e/o letteratura*, Pitagora editrice, Bologna, 1981; Giuliana Nuvoli e Maurizio Regosa, *Storie ricreate. Dall'opera letteraria al film*, UTET, Torino, 1998.
Un eccellente contributo teorico in lingua inglese alla questione è il libro di Seymour Chatman *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1990. Forse la migliore bibliografia recente sull'argomento è quella curata da Roumiana Deltcheva, *Literature-Film Relations: Selected Bibliography (1985-1996)*, in *Literature and Film: Models*

of Adaptation, numero speciale di «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», XXIII, 3, settembre 1996, pp. 853-871.
2. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 voll., Editions universitaires, Paris, 1963-1965.
3. Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trad. Christopher King, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1997.
4. «Examinant ici le strict problème de l'adaptation, nous allons voir qu'il n'en fut rien parce que la chose est impossible» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., vol. 1, p. 346).
5. «Choisissant d'exprimer la même chose que le romancier, l'adaptateur trahira nécessairement la forme romanesque; et s'il entend la respecter il devra se contenter de mettre en images un monde signifié au lieu de *créer ses propres significations*. Le transfert est impossible» (*Id.*, p. 352, corsivo nell'originale).
6. «Stendhal avec Balzac [...] leurs ouvrages sont impossibles au cinéma» (*Id.*, p. 361).
7. «L'on suit l'histoire pas à pas». «Le film peut être tout autre chose qu'un simple album d'images s'il n'est toutefois rien de plus qu'un véhicule» (*Id.*, p. 348).
8. A Luchino Visconti dobbiamo una lucida critica del concetto astratto e impregnato di idealismo filosofico secondo cui sarebbe possibile l'esistenza di un'ispirazione totalmente "originale" (cioè a dire, in questo contesto, pura di qualunque influsso letterario) per un'opera cinematografica. «Si j'écrivais un livre, exactement [comme] lorsque je fais un film, j'écrirais avec tout ce que ma culture, mes prédilections artistiques m'auraient apporté. Et ce que je dirais, un autre, sans doute, l'aurait déjà dit. Je pourrais ne pas indiquer mes sources. Elles existeraient quand même. Un homme qui n'aurait jamais lu, jamais regardé un tableau, entendu une musique? Le regard, l'oreille absolument vierges? Et qui se servirait d'une caméra pour voir le monde, le transcrire en images? Oui, celui-là sans doute pourrait faire du cinéma pur. Mais...». Intervista rilasciata ad Anne Capelle in «Arts et Loisirs», aprile 1967, poi raccolta in Alain Sanzio e Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste*, Persona, Paris, 1984, p. 107.
9. «Il y a là un art qui est loin d'être méprisable» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., p. 348).
10. J. Mitry, *The Aesthetics*, cit., p. 328.
11. «Transposer dans le temps une œuvre romanesque dont on garde cependant la structure originale et dont on suit le développement» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., p. 350).
12. J. Mitry, *Aesthetics*, cit., p. 330.
13. «Cet exercice frise la démence ou le gâtisme précoce. Il atteste en tout cas d'un solide mépris de l'œuvre dont, pourtant, on se sert, ou alors d'une totale incompréhension de ce qui la caractérise et en fait la valeur essentielle» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., p. 350).
Di fronte a termini tanto espliciti anche la flemma anglosassone di King non può che darsi per vinta: «This type of adaptation borders on lunacy or imbecility. In either case, it shows a profound contempt for the original work which it exploits, or else a complete lack of understanding of its characteristic qualities» (J. Mitry, *Aesthetics*, cit., p. 330).
14. «Il est bien vrai que certaines adaptations ont donné lieu à des œuvres qui, tout en se maintenant à un niveau cinématographique élevé, sont parvenues à traduire quelques-unes des idées fondamentales du roman adapté. Mais ce ne sont là que des exceptions» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., p. 347).
«It is true that certain adaptations have produced films which, while maintaining a high level of cinematic technique, have succeeded in translating at least one or two of the main ideas of the novel adapted. These, however, are [but] rare exceptions» (J. Mitry, *Aesthetics*, cit., p. 327).
È importante osservare che continua qui, nascosta ma non perciò meno indefatigabile, l'opera di ri-creazione testuale a beneficio di un pubblico non francese in cui il traduttore si è impegnato. L'espressione di Mitry «niveau cinématographique élevé» diviene nella versione inglese uno «high level of cinematic *technique*» dall'aspetto tecnocraticamente più rispettabile; e il disdegnoso «ce ne sont là que des exceptions» prende una veste che può parere di solida statistica diventando «These are *rare* exceptions».
I lettori interessati a posizionare in un più ampio contesto storico-culturale le ragioni che motivano la ri-creazione di Mitry da parte di Christopher King beneficeranno del contributo di Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995.
15. «Il est pratiquement impossible, par exemple, d'exprimer avec des mots ce que Léonard exprime avec des formes et des couleurs dans *La Vierge aux rochers*. [...] A la limite, on peut cerner avec des mots les significations qui sont propres [à ce tableau], mais on ne pourra jamais signifier *la même chose*, créer des significations identiques, obtenir par quelque expression verbale le "contenu latent" qui le caractérise» (J. Mitry, *Esthétique*, cit., p. 347, corsivo nell'originale).
Uno degli assiomi più cari al critico è che forma e contenuto sarebbero "la stessa cosa". La situazione, in verità, non sta esattamente in questi termini. Forma e contenuto non so-

no per nulla *la stessa cosa*; essi sono, piuttosto, interdipendenti. Ma interdipendenza e identità non sono concetti interscambiabili.
16. Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Russkoe universal'noe izdatel'stvo, Berlin, 1923, p. 21. Trad. it. *Letteratura e cinema*, in Giorgio Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1987 (I ed. 1971), p. 115.
Lo stile tagliente e talvolta abrasivo di Šklovskij testimonia dell'atmosfera futuristica degli anni '20 in cui il critico russo scriveva. È senz'altro possibile che alcuni dei suoi lettori abbiano preso da lui non soltanto i concetti ma anche – fuori contesto – il registro stilistico da lui usato per proporli.
17. V. Šklovskij, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 115, 117.
18. Faccio qui riferimento al *petit poème en prose* di Stéphane Mallarmé, *Le démon de l'analogie*, in Henri Mondor e G. Jean-Aubry (a cura di), *Œuvres complètes*, Gallimard Pléiade, Paris, 1945, pp. 272-273.
Antonio Prete ha dedicato all'argomento un perspicace saggio teorico ne *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano, 1986, pp. 152-159.
19. I membri della scuola di Tartu hanno sviluppato le precedenti acquisizioni dei formalisti russi degli anni '10 e '20, della scuola linguistica di Praga degli anni '30 e '40, e più recentemente di Michail M. Bachtin (che ha scritto dagli anni '20 fino alla sua morte, avvenuta nel 1975), estendendo l'oggetto dei loro studi a strutture culturali di crescente complessità. Nell'arco del tempo, la tendenza dei critici sovietici è stata di muoversi "diagonalmente" dal testuale al culturale, in maniera esattamente simmetrica a quella dei più accorti semiotici occidentali – penso soprattutto a Roland Barthes e Umberto Eco – che, avendo negli anni '50 debuttato con interessi largamente sociologici, hanno poi proceduto verso una messa a fuoco precisa su semiologia, linguistica e testualità ampiamente intesa. L'ovvia difficoltà di trasferire informazioni, in entrambi i sensi, attraverso la "cortina di ferro", nonché di convertire l'una nell'altra una mezza babele di lingue, ha reso questa convergenza d'interessi relativamente lenta. Un'accelerazione è tuttavia avvenuta verso la fine degli anni '80 e, in particolare, dopo la recentemente riacquistata indipendenza dell'Estonia, gli ostacoli politici che ancora si frapponevano allo scambio sono infine venuti a cadere. Non stupisce dunque che la prefazione al bel libro di Jurij M. Lotman – *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, I.B. Tauris, London/New York, 1990 – sia stata scritta da Eco. Il libro è apparso in Occidente prima di essere pubblicato nel 1996 in Russia.
20. Jurij Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985, p. 56.
Da qui in poi userò parentesi quadre per introdurre migliorie alla traduzione da me ritenute opportune sulla base di un confronto con gli originali russi: *O semiosfere. Trudy po znakovym sistemam* 17 (1984), Ucenje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta 641 e *K postroeniju teorii vzaimodejstvija kul'tur* (Semioticheskii aspekt), in *Trudy po romano-germanskoj filologij* (1983), Ucenje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta 646.
Il lettore interessato può trovare un'aggiornata bibliografia sull'argomento in M. De Mikiel, *O vosprijatij rabot J. M. Lotmana v Italij*, in *Lotmanovskii sbornik* 1, a cura di E.V. Permiakov, ITs Garant, Mosca, 1995, 294-306, nonché in J. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Moretti e Vitali, Bergamo, 1998.
21. J. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 65.
22. *Id.*, p. 124.
23. *Id.*, pp. 118-120. Il corsivo è mio.
24. *Id.*, pp. 120-121, corsivo nell'originale.
25. *Id.*, p. 121, corsivo nell'originale.
26. Per esprimere la corrispondenza tra la situazione culturale che fa da sfondo a T1 e quella da cui nasce T2, il semiologo Marcello Pagnini ha ulteriormente sviluppato i concetti lotmaniani nell'idea di «omologia culturale». Pagnini allude alle "iperstrutture" culturali unificate che sottendono gli specifici sistemi culturali di ogni data situazione storica e forniscono agli artisti un serbatoio collettivo omogeneo che può essere in senso lato definito come una «visione del mondo» (Marcello Pagnini, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 61-62).
Secondo Pagnini, è appunto da tali visioni del mondo che il materiale narrativo necessario viene attinto dagli artisti – o, per seguire più da vicino il significato letterale della parola *mitopoieta* usata da Pagnini – dai *creatori* in cerca di *narrazioni*. Diversi livelli di articolazione (nel nostro caso, diverse aree di attività umane o discipline artistiche) nell'ambito di ogni visione del mondo obbediscono poi, secondo Pagnini, «al principio della *omologia* – già proposto, anni or sono, da Lucien Goldmann – che a differenza di quello della *analogia* [...] rivela [...] *equivalenze morfologiche*» (M. Pagnini, *Semiosi.*

Teoria ed ermeneutica del testo letterario, cit., pp. 65-66. Corsivo nell'originale).
Le proposte teoriche di Pagnini, così come quelle di Lotman, permettono di unire l'interesse per certe *fonti* di narrazione con un interesse più ampio per una sostanziosa analisi storico-culturale degli innumerevoli *contesti* che si possono stabilire, al fine di collegare gli uni con gli altri testi situati a livelli semiotici diversi. Dobbiamo con ciò seguire Pagnini fino in fondo nel suo suggerimento di usare il concetto di "equivalente morfologico" nell'arte come principio-guida per l'identificazione di "omologie culturali" attraverso le nazioni ed i secoli? Pur esitando ad accettare fino in fondo una così vasta generalizzazione, non posso fare a meno di ammettere ch'essa rimane un'opzione critica quanto mai stimolante.

27. Nel suo libro dedicato al dialogismo tra letteratura e cinema, Millicent Marcus ha – su basi diverse da quelle lotmaniane, benché non incompatibili con esse – lucidamente descritto la ri-creazione cinematografica come un movimento di induzione e deduzione che produce una vera e propria "ri-scrittura" cinematografica (M. Marcus, *Filmmaking by the Book*, cit., p. 15). Anche la Marcus, tuttavia, non arriva al punto di sostituire sistematicamente la vecchia terminologia.

Coll. Aprà

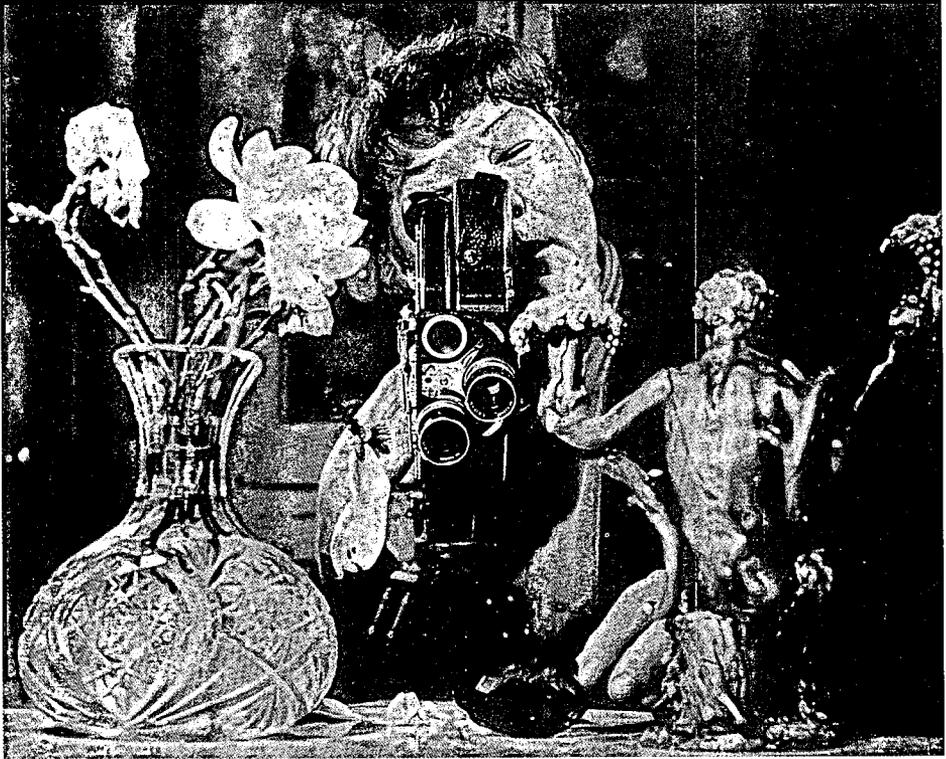
Léopold Tremblay in *Le Règne du jour* (1966) di Pierre Perrault

Forme della soggettività
Tra generi e media

Silvia Tarquini

Autobiografia

A partire dagli anni '70 gli studi in campo letterario mostrano un fiorire di interessi per le produzioni "autobiografiche"[1] e registrano un forte fenomeno di "autoriflessività" che si sviluppa nel corso del XIX secolo. Questi studi mettono in luce prima di tutto l'opportunità di articolare la materia in sottogeneri o generi "contigui"[2] all'autobiografia e quindi la necessità di distinzione tra "autobiografia" propriamente detta, intesa come genere costituito, con le sue leggi e i suoi codici specifici, e più ampi e indeterminati «spazi autobiografici», «scritture autobiografiche» o ancora «programmi autobiografici»[3] riscontrabili nella produzione di memorie, diari, diari di viaggio, lettere, confessioni, saggi. Inevitabile poi allargare il campo e considerare – operazione non priva di difficoltà – l'influsso peculiare che il cinema ha apportato al dominio autobiografico[4] . Scrive Raymond Bellour: «Comme préciser le sentiment vague qui permet de dire que le cinéma, ou au moins tout un pan du cinéma, est entré comme l'a fait depuis bientôt deux siècles la littérature dans un "espace autobiographique"? Comme évaluer l'état du "Je" qui nous vient du Je de cinéma?»[5].

Una iniziale impostazione in termini teorici del problematico rapporto tra cinema e "spazio autobiografico" è data da Elizabeth Bruss nell'intervento al Convegno Internazionale *L'écriture du Je au cinéma*[6]. Secondo la studiosa americana il cinema oppone caratteri di resistenza alla praticabilità del genere autobiografico. A suo parere infatti esso si fonda su tre principi: 1) il valore di verità derivante dall'autenticità delle fonti e dalla sincerità delle intenzioni; 2) il valore di "atto" acquistato dalla scrittura di un autore che si rende responsabile di un percorso inteso a illustrare il proprio carattere; 3) l'identità tra autore, narratore e personaggio[7]. Per la Bruss il dispositivo cinematografico contravviene a tutti e tre i requisiti. Riguardo al primo la studiosa afferma che il cinema, di fronte all'impresa di "raccontare un fatto vero", è costretto a scegliere tra la bruta registrazione e la ricostruzione, inevitabilmente "recitata", finta. L'immagi-

Mary Menken

ne sarebbe insomma per sua natura o troppo reale o troppo poco reale, e destinata così ad oscillare, a differenza del linguaggio, tra i due poli estremi di documentario e finzione. In relazione al secondo argomento la Bruss rileva due problemi o "difetti" del cinema: la divisione delle funzioni a cui costringe il complesso apparato cinematografico (che porrebbe in scacco la necessità di un "atto" individuale), e il fatto che le "marche" della scrittura cinematografica costituirebbero in sé un ostacolo al carattere di veridicità che l'autore dovrebbe dare alla storia. Riguardo al terzo principio, poi, sostiene che il cinema, presentando una separazione netta tra chi guarda e chi è guardato, non offre la possibilità, attuata invece dalla letteratura, di fusione, in una sola unità, di autore, narratore e personaggio; insomma la "soggettività" sarebbe destinata a svanire davanti all'"obiettivo" cinematografico.

Gli argomenti di Elizabeth Bruss tendono a far scattare sulla difensiva lo studioso e amante del cinema, in quanto negano troppo semplicisticamente alcune possibilità espressive del linguaggio cinematografico[8]. Nell'ambito dello stesso Convegno, Philippe Lejeune, esperto di letteratura autobiografica vicino al cinema, reagisce con una rapida e veemente difesa, tesa a bollare tali argomenti come «problemi di vocabolario», e in-

dica come "evidente" l'autobiografismo di un particolare "genere" cinematografico, il "diario filmato"; rischiando però così di rispondere solo empiricamente alle questioni di natura teorica sollevate dalla studiosa americana. Lejeune infatti si limita a segnalare alcuni dei procedimenti linguistici attraverso i quali, al cinema, si recuperano le possibilità dell'autore letterario di far sentire la propria soggettività e di rievocare il proprio passato – la voce narrante e la possibilità di filmare e mostrare fotografie –, e non risponde alle argomentazioni che puntano più direttamente all'ontologia del medium cinematografico e alla sua difficoltà davanti alla scelta obbligata tra la verità bruta e non mediata dell'immagine e la natura posticcia di una verità "rappresentata"[9]. Questioni che entrano in risonanza con le "inibizioni" della teoria del realismo cinematografico baziniano di fronte alle "esperienze vissute", intraducibili, come l'orgasmo e la morte.

È Raymond Bellour a ripercorrere la piccola polemica e a voler tenere in considerazione gli spunti teorici della Bruss, pur giudicando la sua impostazione antiquata e pessimistica, e a farne il punto di partenza di ulteriori riflessioni. Ma prima di raccogliere tali spunti e di proseguire sulla strada indicata da Bellour, strada che conduce al video come "*Self* medium" per eccellenza, vorremmo riprendere l'indicazione che viene dall'allusione di Lejeune al territorio del "diario filmato" come spazio prettamente cinematografico dell'espressione della soggettività. Territorio che è utile riattraversare brevemente nel tentativo di determinarne caratteristiche e conseguenze.

Diario

La penetrazione nel cinema della "pura vita", e dell'autore inteso come corpo ed esperienza – fenomeno diverso quindi da quella presenza diffusa dell'autore nell'opera, che è caratteristica del cinema moderno e che meglio si definisce con il nome di "autorialità"[10] –, si verifica sul campo del cinema sperimentale o d'avanguardia, quel «au moins tout un pan du cinéma» di cui parla Bellour. O almeno è in questo campo che possiamo trovarla particolarmente analizzata e storicizzata. Man Ray è il primo a realizzare diari filmati, che non verranno mai resi pubblici: il piccolo film girato con i suoi amici sulla spiaggia di La Garoupe, nel Midi, alla fine degli anni '30, di cui fa cenno nelle sue memorie[11], e i molti successivi, in 9,5 e 8mm. Nel caso di Man Ray è l'arrivo del cinema sonoro, cioè di un cinema più elaborato e più costoso, che necessita di varie e diverse professionalità, a costringere l'autore a ritirarsi su un territorio "privato"[12]. Più tardi, grazie alla spinta della modernità che pone sempre di più il Soggetto al centro degli interessi artistici, lo spazio privato si presenta con forza alla ribalta pubblica. Nel 1961 Mary Menken presenta a New York il suo *Notebook*, abbattendo l'inibizione nei confronti di una materia autobiografica e di una forma poco strutturata[13]. Negli stessi anni Jonas Mekas comincia a

visionare e montare i molti materiali da lui filmati a New York a partire dal 1949. Come dichiara in una conferenza a proposito del suo *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, perviene al "diario" casualmente e per disperazione, nell'impossibilità di realizzare progetti più ambiziosi[14]. Così si arma di 16mm e decide di filmare un minuto al giorno. Ma quando rivede questi materiali scopre che, al posto delle previste ripetizioni e della semplice accumulazione di avvenimenti quotidiani, le selezioni operate dall'inquadratura hanno lasciato una vera e propria unità, quella del suo Io interiore e della sua visione del mondo. Durante gli anni '60 Mekas ricorre continuamente a quello che lui chiama *home movie* e nel 1969 formula il suo appello al «cinema personale», vero e proprio manifesto del cinema artigianale e solitario, un cinema possibile solo grazie alla reperibilità sul mercato di formati sottostandard[15].

Parallelamente, come è noto, opera Stan Brakhage, che parimenti arriva a una «difesa del non professionismo», contrapposto a qualsiasi insegnamento professionistico, nel senso di "industriale", consacrato alla ricerca della "norma" della realizzazione[16]. Nel suo caso il fortissimo autobiografismo si tinge di una particolare ricchezza e imprevedibilità formale, passa e si immerge nella ricerca linguistica, in quelle "marche" della scrittura che costituiscono problema per la Bruss ma non per Starobinski, il quale afferma che «per l'autobiografia bisogna respingere una nozione dello stile come norma, perché l'autobiografia, in quanto ricerca della verità e quindi rifiuto di ogni concessione alla tradizione costituita, si costituisce come continuo rinnovamento dell'*inventio*, come immediatezza espressiva che arriva fino alla corrispondenza automatica tra *verba* e *res*[17], sia anche la più imprevedibile ed ermetica.

Sulla scorta delle opere di Menkes, Mekas, Brakhage e di molti altri, come Robert Kramer, Chris Marker, Su Friedrich, Anne Robertson, Andrew Noren, e nel tentativo di delineare uno statuto teorico anche per il diario, si può dire, con Blanchot[18], che: 1) si tratta di un qualcosa che appare sciolto da forme, ma che è soggetto ad una clausola solo apparentemente lieve, quella dell'aderenza al calendario, del "radicamento" nel giornaliero[19]; 2) il suo interesse è nell'"irrilevanza": «tenere un diario è il modo per vivere due volte, ci si salva dall'oblio e dalla disperazione di non avere niente da dire»; 3) è un falso dialogo che tenta di dare forma e linguaggio a ciò che non trova altra voce e altro sbocco[20]. Per altri, come Béatrice Didier, il diario è di per sé una sorta di malattia, vizio, ripiegamento narcisistico, distacco dal reale, autocompiacimento, limitazione psichica ed erotica[21]. Certo è che i diari lavorano la nozione di "intimità".

Paul Adam Sitney, studioso del cinema sperimentale, dà una definizione del diario filmato proprio in opposizione all'operazione autobiografica. Definizione che, da una parte, si pone in linea con le argomentazioni di Elizabeth Bruss, ma, dall'altra, recupera sul territorio del diario fil-

Elizabeth Mekas, madre di Jonas e Adolphas, in *Reminiscences of a Journey to Lithuania* di Jonas Mekas (1971-1972)

mato, questa volta a livello teorico e non più soltanto empirico, la possibilità di espressione cinematografica dell'intimità con se stessi. Per Sitney il diario, a differenza del film autobiografico, si elabora in tempo reale, come un'istantanea fotografica; il diario dunque abolisce la "distanza" temporale tipica della rielaborazione autobiografica e affida al lavoro mnemonico un ruolo di interazione con il passato all'interno del presente che lo contiene[22]. Così, se l'autobiografia al cinema richiede *découpage* classico, raccordi tra gli angoli della ripresa, ellissi nel rapporto tra tempo filmato e il bergsoniano "tempo delle cose", il diarista, come il documentarista, si lega ad una realtà che non si tratta di "rimettere" in scena. Per lo studioso americano, e l'argomentazione sembra davvero risolvere i problemi rilevati dalla Bruss, il diario non prende forma che al momento del montaggio[23], momento nel quale acquista, se vogliamo, i requisiti dell'autobiografia: 1) la possibilità di esprimere direttamente e sinceramente la soggettività; 2) il valore di "atto" scelto e voluto dall'autore; 3) l'identità tra autore, narratore e personaggio davanti all'obiettivo. Esemplari a questo proposito i film di Jonas Mekas, che si costituiscono sempre in due tempi: la cattura urgente delle immagini e la successiva elaborazione di una sofisticata costruzione filmica, che fa appello al diario scritto, commentata dal cineasta sulla banda sonora o con sottotitoli[24].

Ma la presenza dell'autore anche davanti alla macchina da presa non è certo vincolante per la realizzazione di diari, come testimonia l'opera di

uno dei più grandi diaristi del cinema, Chris Marker, che da sempre evita radicalmente di trovarsi davanti a qualsivoglia obiettivo. C'è un caso però di presenza del corpo dell'autore nel tessuto filmico diaristico che ci sembra rilevante e da non trascurare all'interno del tentativo di intravedere, nella sua complessità, quell'"Io" di derivazione cinematografica della cui singolarità parla Bellour. È il caso dell'influenza, contenutistica e formale, dell'*home movie*[25] e dell'inclusione stessa di *home movie* in numerosi film diaristici[26].

Home movie

L'*home movie* o film di famiglia, uno dei luoghi per eccellenza del passaggio, nel corso del tempo, dal cinema (super 8) al video, oggetto "non ufficiale" ma che tende sempre più a penetrare lo spazio pubblico del mondo contemporaneo[27], è studiato ormai da vari anni a livello accademico, sul piano storico-sociologico e nelle sue caratteristiche teorico-estetiche[28]. Tra i molti elementi riguardanti l'*home movie* che qui potrebbero trovare agganci con il nostro piccolo percorso nelle larghe maglie di un diffuso e sfaccettato autobiografismo in immagine – prima di tutto l'ampliamento dell'interesse per il Sé che l'*home movie* apporta alla pratica ancora avanguardistica ed elitaria del diario filmato, o la definizione di ulteriori caratteristiche del diario filmato stesso che meglio emergono o che si ribadiscono proprio nel paragone con l'*home movie* –, vorremmo focalizzare l'attenzione sul singolo aspetto del passaggio dal cinema al video. Dopo aver mostrato che i filmini di famiglia in super 8 appartenevano in qualche modo ad un periodo che ancora aveva delle certezze, o voleva credere di averne, e che assolvevano in quel contesto la funzione rituale di conferma della felicità familiare e, di riflesso, sociale, Roger Odin nota che nel passaggio dal cinema al video queste produzioni diventano maggiormente "ego-centrate", proiettate cioè più sull'individuo che sul suo ruolo all'interno del nucleo familiare. Pur riconoscendo la difficoltà di spiegare il rapporto privilegiato del mezzo video con l'espressione dell'Io, Odin tenta alcune ipotesi. 1) Con la videocamera è più facile riprendere se stessi (facilità utilizzata anche in qualche pubblicità della strumentazione elettronica, laddove nessuna campagna di lancio degli 8mm ha mai sfruttato la possibilità di autoriprendersi). 2) Il video è più vicino del cinema al linguaggio verbale (inteso, quindi, come il miglior veicolo possibile dell'intimo). Questa vicinanza si manifesta in diversi modi. Prima di tutto chi riprende con la videocamera spesso *parla* e interagisce con le persone filmate, e la sua voce introduce nella ripresa un elemento materiale di espressione soggettiva; in secondo luogo per una sorta di analogia: come la libertà della comunicazione orale accetta strutture linguistiche che sarebbero considerate sbagliate nella comunicazione

La Garoupe (1937)
di Man Ray

scritta, così costruzioni e immagini che si rifiuterebbero in un film si accettano nel video[29]. 3) Il fatto che inserire una videocassetta nel videoregistratore è molto più semplice che proiettare un filmino super 8 toglie ritualità e quindi coinvolgimento e funzione coesiva all'*home movie* in video. Partendo da quest'ultimo argomento Odin passa ad approfondire un diverso aspetto dell'entrata in scena dell'elettronica sul territorio della soggettività. Per lo studioso, proiettare nel televisore domestico i film di famiglia fa sì che questi comincino ad essere girati secondo i dettami dell'immaginario televisivo. Fattore che contribuisce all'espansione del più generale fenomeno di contaminazione tra spazio pubblico e spazio privato, allo scambio tra immaginario familiare e immaginario televisivo[30].

Tra pubblico e privato. La "cesura" godardiana

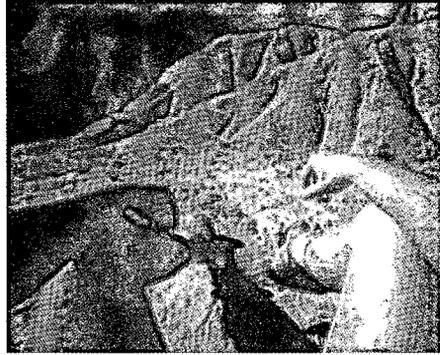
Anche Bellour si sofferma ad indagare sull'innescarsi di contaminazioni tra pubblico e privato e sulla coincidenza di tali fenomeni con l'apertura del cinema al mezzo video[31]. Il tramite per eccellenza di questo passaggio per lo studioso francese è l'opera di Jean-Luc Godard, cineasta che negli anni '60 si mostra pochissimo in prima persona dentro i propri film (è la voce narrante di *Vivre sa vie/Questa è la mia vita* e *Deux ou trois choses que je sais d'elle/Due o tre cose che so di lei*), ma che da allora in avanti si apre sempre di più ad una serie di opere "pubbliche-private" concepite per la televisione, sulla base delle possibilità espressive del video, e spesso dotate di un carattere fortemente "intimo". Per Bellour queste produzioni godardiane formano un insieme nuovissimo che attira di fatto tutta l'opera precedente e parallela del regista verso ciò che sarebbe

il suo carattere precipuo: una rappresentazione dei *topoi* e dei temi del mondo contemporaneo, sempre più intrecciati sotto forma di reti. *Topoi* e temi che concorrono alla produzione dell'opera nello stesso tempo in cui essa si forma. Una figura che diventa essenziale all'interno di questa operazione è quella del corpo dell'autore (voce e corpo). Corpo a volte reale, fattuale e quotidiano, vicino alle banalità propriamente televisive o a quelle del film di famiglia, ma spesso improvvisamente drammatizzato fino all'estremo, mostrato in preda ai tormenti della creazione (si pensi a *Scenario du film "Passion"*, video del 1982, o a *Changer l'image*, video del 1982, in cui un Godard vero si alterna ad un altro Godard che si fa flagellare davanti allo schermo per non aver saputo realizzare la vocazione che lo destinava a profetizzare per l'umanità la possibilità di nuove immagini e nuovi suoni). Quindi, l'opera godardiana sarebbe mossa da due distinte forze; da un lato l'elaborazione di matrici di finzione, suscettibili però di rispondere del mondo da un punto di vista enciclopedicamente documentario, dall'altro una ricerca ostinata di se stesso da parte dell'autore, come corpo reale e come punto focale astratto, nei quali si compongono, secondo un sistema di analogie e di metafore, i *topoi* documentaristici e le matrici della finzione[32].

E proprio nel segno del tentativo godardiano di documentare i *topoi* contemporanei e della ricerca di espressione analogica, metaforica e poetica, più che strettamente narrativa, si sviluppa, per Bellour, la pratica dell'"autoritratto", messa in atto per eccellenza con il medium elettronico. Alla fine del suo percorso lo studioso francese si ritrova sostanzialmente d'accordo con Elizabeth Bruss, e risolve i problemi teorici da lei sollevati nel modo opposto a quello di Paul Adam Sitney, ammettendo cioè che l'autobiografismo al cinema scende un gradino verso la finzione[33]: l'autobiografia, impossibile in pellicola, si trasforma esplicitamente in un nuovo genere e si esprime totalmente in un nuovo medium, con una consistenza, una logica ed un controllo di cui la macchina da presa davvero forse non mostra l'equivalente.

Autoritratto

Sulla scorta delle riflessioni teoriche di Michel Beaujour[34], la principale differenza tra autoritratto e autobiografia consiste, per Bellour, nell'assenza, nel primo, dello svilupparsi di un racconto – essendo qui la narrazione subordinata ad un mosaico di elementi che si potrebbero definire tematici – e nella costruzione di un diverso tipo di coerenza, costituito da un sistema di richiami, riprese, sovrapposizioni e corrispondenze tra elementi omologhi e sostituibili, che mostri come *facies* immediatamente riconoscibile solo quella della discontinuità, della giustapposizione anacronistica, del montaggio. Laddove l'autore dell'autobiografia racconta cosa

The Passing
di Bill Viola (1991)

gli è successo e si àncora saldamente al percorso della propria vita, l'autore dell'autoritratto tenta di dire chi è, partendo da una condizione di "assenza di sé" e senza sapere né quello che fa né dove arriverà, e passando in corso d'opera da un vuoto ad un eccesso[35].

Le caratteristiche precipue dell'autoritratto sono raggruppabili, per Beaujour, in cinque categorie.

1) L'autoritratto nasce dall'ozio, dalla vita ritirata, è il segno della colpevolezza della scrittura in una società in cui la retorica non smette di funzionare; alla scrittura come azione, intervento, dialogo, oppone la scrittura come divagazione, inazione, monologo.

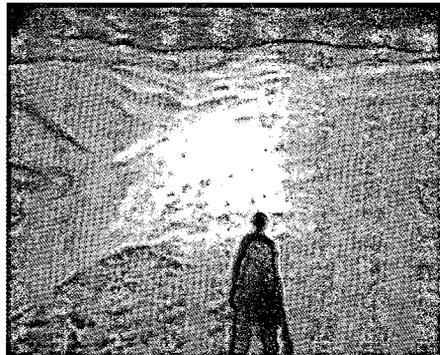
2) Il soggetto dell'autoritratto è un soggetto di tipo enciclopedico, nel senso che abbiamo trovato in Godard, un soggetto cioè che cerca di definirsi nell'attraversamento di tutti i *topoi* e i temi della società in cui vive.

3) L'autoritrattista è eroe assoluto dell'opera, alla ricerca di una memoria e di sé; l'opera diventa così allo stesso tempo un'*utopia*, pur non avendone il carattere chiuso, un *corpo*, che metamorfizza in corpi gloriosi il corpo dell'autore, e una *tomba*, che l'autore si costruisce per conoscere e trasfigurare la morte; i suoi modelli privilegiati sono Socrate e Cristo, colti nel momento della loro fine.

4) L'autoritratto, determinato da quanto c'è di più personale, diventa un territorio dell'impersonale, trasforma il singolare in generale, oscilla tra una antropologia e una tanatografia.

5) Infine, l'autoritratto è transtorico.

Bellour afferma, come si accennava, che il medium elettronico, più di ogni altro, offre occasioni espressive a tali caratteristiche, e individua meticolosamente le ragioni di questa "corrispondenza".

a) L'immagine elettronica ha un suo spazio autonomo di esistenza,

all'interno del quale vive continuamente, senza termine, come un doppio del reale che non si ferma mai; nelle parole di Bill Viola, l'immagine elettronica è sempre lì, con il suo continuo "ron ron", la sua inarrestabile marcia, immergendosi nella quale il videasta continua a vivere il "tempo reale" ma con un secondo corpo; la registrazione è decisione secondaria rispetto a questa esperienza[36].

b) Dunque per essere un autoritrattista video basta entrare con il proprio corpo in questo qualcosa già esistente; lo si può fare nei modi più diversi, senza alcun testimone, legandosi esclusivamente all'intimità del proprio sguardo; se in un film lo sguardo in macchina continua ad essere percepito come trasgressione, nel video sembra naturale e quasi atteso (come nell'*home movie*, aggiungeremmo).

c) L'immagine elettronica, per sua natura, è tale da tradurre le impressioni dell'occhio (al di là del contenuto della percezione), i movimenti del corpo (al di là dei loro scopi), i processi del pensiero (al di là della razionalizzazione). Quindi si potrebbe dire che le proprietà che permettono all'immagine video di trasformare a priori ogni riproduzione analogica relativizzano in particolare l'antinomia rilevata da Elizabeth Bruss tra l'espressione della soggettività e l'oggettivazione della realtà: poiché l'immagine non dipende più così fortemente dalla sua dimensione di documento della realtà, essa avrà meno difficoltà a staccarsene per rendere visibile a priori la volontà espressiva ed eccessiva di un soggetto. Insomma, con paradosso solo apparente, la trasgressione del "compito" analogico è più morbida e più naturale in video perché l'immagine elettronica è per sua natura più artificiale.

d) Se l'autoritratto trasforma i dati della retorica classica di marca autobiografica in base ad un generale processo di soggettivizzazione, distorsione e deriva; se le comunicazioni di massa rivestono oggi le funzioni positive che erano dell'antica retorica; se la televisione detiene la funzione di una regolazione globale della memoria: l'autoritratto è naturalmente l'espressione più soggettiva della resistenza che l'arte video oppone alla globalizzazione televisiva. E, se il peccato originale dell'autoritratto video è di pervertire lo scambio, la comunicazione e la persuasione[37], esso trova la sua "razionalità" nel denunciare la perversione della comunicazione operata dalla televisione.

e) Oggi che le immagini elettroniche acquistano universalità, l'autoritratto elettronico si diffonde saturando tutti i livelli possibili attraverso i quali si costituisce una "individuazione", ciò che è ancora necessario chiamare "soggettività".

Si potrebbe procedere a numerosi esempi e riscontri di quanto affermato sia sull'autoritratto che sulle singolari possibilità del medium elettronico di esprimere la soggettività. Tra i più rappresentativi: la forza che l'opera di Jean-André Fieschi trova nel saper conservare la traccia delle cose

nel momento stesso in cui accadono; il "corpo-dispositivo" di Bill Viola, cioè la maniera unica in cui questo artista si prende ad oggetto, osservando una reale distanza da se stesso e trasformando così ogni espressione personale in una parallela esplorazione del medium; l'estrema ellissi di sé presentata dalle opere di Thierry Kuntzel, nell'ambito di un uso del mezzo come spazio allo stesso tempo materiale e mentale, fondato su una traccia mnesica, sulla sua sparizione e la sua permanenza, la sua cancellazione e la sua reiscrizione; l'esplicito abissarsi dell'autobiografia nell'autoritratto in Vito Acconci, nel cui *The Red Tape*, prima dell'apparire delle immagini, una voce su fondo scuro parla di un "romanzo" mitico, illeggibile, perduto, e della sua volontà di rinegoziarsi (forse ancora e per sempre godardianamente) in una deriva di temi, forme, ossessioni, itinerari, reti.

Nick's Movie. Un uomo, un film

Nel 1979 Wim Wenders e Nicholas Ray, in fuga, il primo, dalle dinamiche da studio system del set di *Hammett*, e arso, il secondo, dal desiderio di tornare dietro la macchina da presa, desiderio legato alla consapevolezza dell'imminenza della propria morte, pensano di realizzare insieme un vecchio progetto di Ray, un film di finzione che avrebbe dovuto intitolarsi *Lightning over Water*. La tensione metanarrativa e metacinematografica wendersiana, la storia dei tentativi frustrati di tornare dietro la macchina da presa di Nicholas Ray, la memoria dell'esperienza sperimentale e metanarrativa del suo film del 1973, *We Can't Go Home Again*[38], e infine l'impossibilità di realizzare un film "vero e proprio" (dovuta allo spietato incalzare della malattia del vecchio regista e all'esiguità del budget) producono quella singolare operazione di mescolanza di cinema e vita, da una parte, e di cinema e video, dall'altra, che è *Nick's Movie*. Operazione di "scrittura autobiografica" – intesa, nel senso della citata definizione di Ulla Musarra, come «categoria generale, che comprende le più diverse strategie di un soggetto per avvicinarsi a se stesso, per ricostruire, conoscere (o far conoscere) la propria personalità» – o anzi di vero e proprio "programma autobiografico", consistente, stando a James Olney, in una «scoperta, imitazione e, insieme, creazione del Sé». In questo senso bisogna subito sottolineare che il programma autobiografico di ricerca e recupero di se stessi doveva appartenere soprattutto a Nicholas Ray: egli stesso dichiara in *Nick's Movie* che il proprio alter ego in *Lightning over Water* dovrà essere un artista ossessionato dalla necessità di ritrovare la propria identità prima di morire.

Applicando a *Nick's Movie* il primo argomento sollevato da Elizabeth Bruss – ossia, ricordiamo, l'impossibilità di uscire dalla dicotomia documento/ricostruzione *fictional* –, si nota che esso si attaglierebbe bene all'oscillazione tipicamente wendersiana tra la "verità" dell'immagine analo-

Nick's Movie di Wim Wenders. Ray osserva se stesso nel suo *We Can't Go Home Again* (1973)

gica e la necessità di «mentire narrando storie»[39], ma si nota anche che qui tale dicotomia viene risolta, o messa in definitivo scacco, da una maggiore complessità. In *Nick's Movie* infatti il valore di verità viene raggiunto sia attraverso il documento bruto degli inserti video sia attraverso la finzione: le scene ricostruite ci *informano* sulle dinamiche reali del rapporto tra Wenders e Ray. Parallelamente, sempre attraverso la finzione, si dichiara il valore di "atto", volontario e ribelle, degli autori. Anche il valore di "atto" sembrerebbe appartenere più a Ray che a Wenders: è Ray a proporre di realizzare questa sorta di "rispecchiamento" e a dire a Wenders che la sua "parte" si regolerà sulla propria. L'identità tra autore, narratore e personaggio si realizza invece solo nella persona di Wim Wenders: *Nick's Movie* rimane nella storia del cinema come un film di Wenders a tutti gli effetti, inserito nelle filmografie di Wenders e non in quelle di Ray. Il regista tedesco, presente al pari di Ray nel materiale girato, diventa autore unico dell'opera e recupera la propria parte di "atto" nel momento in cui ne realizza il montaggio; è noto come in un primo momento abbia rifiutato questa responsabilità e come in un secondo tempo l'abbia assunta fino in fondo, procedendo allo smantellamento e alla ricomposizione della prima versione del film che era stata montata da Peter

Przygodda[40]. Inoltre Wenders diventa l'unico "autobiografo" dell'opera nel momento in cui inserisce sulle immagini il proprio commento "retrospettivo". La scelta di finzione operata da Wenders e Ray sembrerebbe così dar ragione alla Bruss e a Bellour quanto allo slancio narrativo insito nel linguaggio cinematografico; in questo senso le "marche" autoriali che costituirebbero problema per Elizabeth Bruss – problema che è facile trovare ridicolo o addirittura scandaloso sulla carta dell'impostazione teorica, ma che, nei fatti, è stato ampiamente sollevato a proposito della realizzazione di un "film di *fiction*" sulla morte reale di Nicholas Ray[41] – in *Nick's Movie* sono scelta coerente e dichiarata dei due autori di cinema, che non vogliono e non possono fare altro che "cinema".

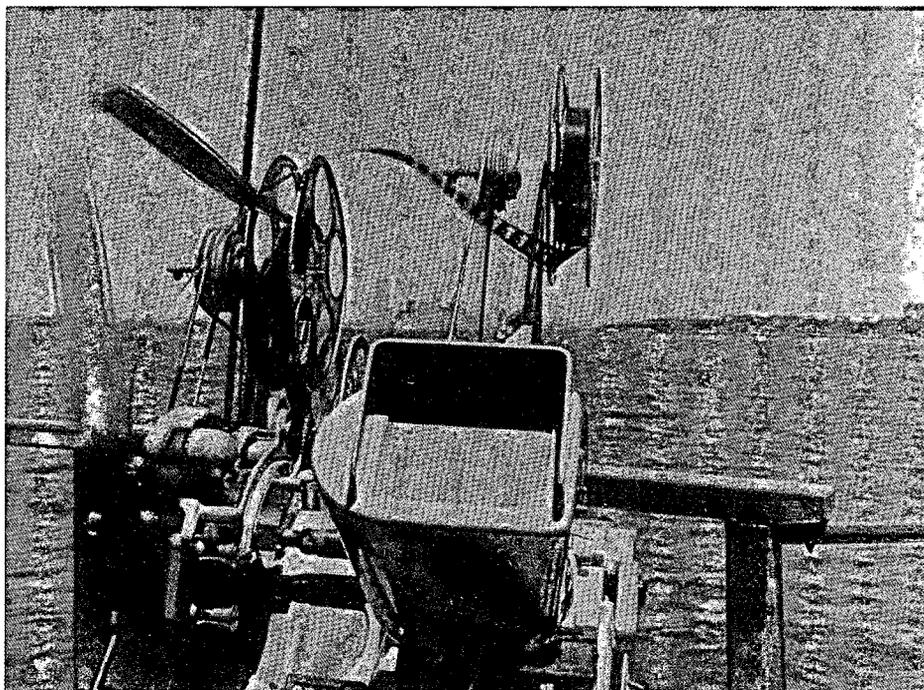
Dunque, se da un lato la scelta della finzione è indubbiamente naturale e coerente, dall'altro *Nick's Movie* scarta l'autobiografia come genere costituito, configurandosi, infatti, come *insieme* di scene ricostruite-recitate e inserti video in cui non c'è più "cinema" ma ripresa diretta e non controllata della realtà. La scelta di Wenders di inserire al montaggio immagini elettroniche riprese da una terza persona, da un terzo occhio, l'amico e "discepolo" di Nicholas Ray Tom Farrell, altro non è che una scelta di distruzione della finzione: distruzione di se stesso come "autore" e tentativo di oggettivazione di se stesso come "persona". Se quindi, da una parte, *Nick's Movie* oltrepassa i limiti dell'autenticità, declinando verso la finzione e sconfinando verso la "significatività" del racconto, dall'altra ammette al proprio interno uno sconfinamento dell'autobiografia nel senso opposto, esaltando l'oggettività dell'immagine, l'oggettività di uno sguardo "altro". L'alterità dello sguardo è sottolineata con il ricorso ad un medium "altro", a quell'immagine elettronica che, proprio per il fatto di essere meno "analogica" e più artificiale dell'immagine fotografica, finisce per essere più "diretta".

Le immagini elettroniche di Tom Farrell, inoltre, raddoppiano l'operazione metacinematografica (la troupe al lavoro, gli strumenti del fare cinema) e in questo modo la contraddicono e ne svelano l'essenza *fictional*, ponendosi come l'unico e vero "diario" delle riprese. *Nick's Movie* contiene *davvero* il proprio "making", le immagini elettroniche riprendono *davvero* i preparativi delle scene recitate. È importantissimo sottolineare questo sconfinamento del film nella realtà. Laddove *8 ½*, per esempio, si pone come opera autoreferenziale solo in virtù di una *mise en abyme* e attraverso un'assoluta, chiusa e completa scelta narrativa, *Nick's Movie* abbatte, fin dalla sequenza che precede i titoli di testa, la linea di confine tra il racconto e la realtà alla quale il racconto è in grado di alludere. La realtà è qui raggiunta, pur sempre metaforicamente, grazie all'impiego di un altro medium, ma il "salto mediale", per analogia, porta direttamente al salto nella realtà.

Si potrebbe dire a questo punto che Wenders inventi un modo inedito di fare autobiografia al cinema: racconto e insieme esposizione diretta

e non metaforica della propria vita di cineasta. Proprio come nella teoria di Paul Adam Sitney, secondo cui è il linguaggio del diario filmato a recuperare al cinema la possibilità di un'autobiografia che non scivoli verso la finzione e che si leghi alla realtà vissuta e non alla realtà rappresentata, in *Nick's Movie* è la funzione "diaristica" rivestita dalle immagini elettroniche ad apportare un supplemento di realtà. È Tom Farrell il vero diarista di *Nick's Movie.* Autore anche di un diario vero e proprio, "cartaceo", delle riprese[42], *appunta* e *documenta*[43] con il videotape.

Ma non è solo questa la funzione delle immagini elettroniche nel film, così come esse non esauriscono le sue "pulsioni" diaristiche[44]. Le stesse scene recitate si radicano nel giornaliero e seguono la cronologia e la narratività debole degli avvenimenti di vita quotidiana. Alla fine, poi, il film si mette a ruotare intorno al diario reale di Nicholas Ray. La visibilità del diario, della grafia di Ray, ci *informa* che, prima della realizzazione di *Nick's Movie,* film che sarà presentato nei festival del mondo e troverà distribuzione nelle sale, nei circuiti televisivi e dell'*home video,* il vecchio regista viveva la pratica solitaria del diario intimo. Torna in mente a questo riguardo la visione, citata, di Béatrice Didier, per la quale il diario è di per sé malattia, falso dialogo, autolimitazione, documento e prova della solitudine. E tornano in mente i rischi indicati da Dominique Noguez per il diario filmato[45], vicini a ciò che Raymond Bellour chiama il "peccato originale" dell'autoritratto video, e cioè il ripiegamento narcisistico e l'esibizionismo senza destinatario di un soggetto ipersensibile che rifiuta il dialogo. Ma torna in mente, anche, quanto dice del diario Roger Odin, cioè che esso consente di prendere la parola ai soggetti marginali, a coloro che la società rifiuta o che si sentono rifiutati dalla società.

Ci sembra così di poter dire che, insieme a una serie di spunti che derivano dai dialoghi e dagli atteggiamenti di Ray, le riflessioni su se stesso contenute nel diario conducano alla luce, esplicitino, una sorta di "autoritratto" di Nicholas Ray, presente in *Nick's Movie*[46]. Sembra questo, in fondo, il cuore segreto del film, segreto nella sua profondità anche se dichiarato fin dal titolo. Il "rebel without a cause", emarginato e ostracizzato o forse solo autoesclusosi dai set e dal lavoro cinematografico, trova in Wim Wenders l'interlocutore ideale, l'"altro" che prima della morte lo riconduce dal diario intimo al lavoro pubblico del cineasta. Le molte ipotesi di cinismo e i sospetti di immoralità, formulati a caldo all'uscita del film nei confronti del regista tedesco, non trovano più i loro presupposti se si arriva a sottolineare la parte attiva svolta da Ray nel tentativo di mostrare se stesso attraverso questa opera; se si arriva a vedere *Nick's Movie* non solo come *diario* di vita e di cinema di Wim Wenders, ma anche come *autoritratto* di Nicholas Ray: attraverso la "trama", ovvero la scelta stessa della finzione; attraverso l'importanza riconosciuta alla recitazione, e ai suoi rituali (le prove), elementi così importanti nell'arte di Ray, e infine

Nick's Movie

attraverso il disvelamento del diario, documento della sopraggiunta solitudine e inattività. Autoritratto in cui emerge, e quindi si sconfigge, quel senso di colpa legato al «fare un film proprio» per cui il "personaggio Nick" si suicidava e insieme era giustiziato in *We Can't Go Home Again*, il già ricordato film sperimentale del 1973, realizzato insieme agli studenti dell'Harpur University, più volte citato e mostrato in *Nick's Movie*. Ovviamente l'"autoritratto" di Nicholas Ray di cui parliamo non è qualcosa di materiale, non è un'opera a sé stante e non ha legami diretti con la presenza, nel film, del video, della cui vita durante gli anni '60 potrebbe, però, anche indirettamente, aver risentito. È piuttosto qualcosa di interno e disperso in *Nick's Movie* di Wim Wenders, qualcosa che si può percepire attraverso la riflessione sull'operazione paradossale e insieme perfettamente riuscita, completa, di "recitazione di se stesso" attuata da Ray, prima di tutto per "cercarsi" e poi per poter di nuovo mostrarsi e comunicare con pubblico e critica. Questa ricerca di sé operata da Ray conserva molti codici dell'autoritratto vero e proprio: il fatto di nascere dall'ozio forzato, dalla vita ritirata, e di portare con sé quel «segno della colpevolezza della scrittura in una società in cui la retorica non smette di funzionare», di cui parlano Beaujour e Bellour; il fatto di mettersi alla ricerca della «memoria di sé»; il fatto di aggirare la scrittura come azione, intervento, dialogo, come rivendicazione diretta della dignità dell'autoritratti-

sta, e di scegliere la scrittura come divagazione giornaliera, inazione, monologo; e infine il fatto di porre l'autoritrattista come eroe assoluto di un'opera che diventa così, senza averne il carattere chiuso, un'*utopia* (il film *Lightning over Water*), allo stesso tempo un *corpo*, «che metamorfizza in corpi gloriosi il corpo dell'autore» (il corpo di Nick scompare contemporaneamente dal film di Wenders e dal mondo lasciando al proprio posto il "mito" di Nicholas Ray, simboleggiato dalla macchina da presa e dall'urna funebre sulla giunca cinese visibile nei tre inserti girati dopo la sua morte), e una *tomba*, «che l'autore si costruisce per conoscere e trasfigurare la morte».

In *Nick's Movie*, come nel cinema diaristico e nell'autoritratto, il desiderio di espressione e/o esposizione dell'Io si fonde con l'idea stessa di "liberazione" del mezzo. Si comprendono meglio così il ricorso wendersiano al formato "basso" del video, dovuto sia a motivi strettamente economici sia alla volontà di "forzare" dall'interno le strutture del cinema, e la conseguente produzione di una forma ibrida, in qualche modo linguisticamente trasgressiva o semplicemente "indipendente" dai codici tradizionali.

Se, come scrive Philippe Ariès, il tabù della morte è connesso con la crisi dell'individualità – secondo una relazione che, analoga ma invertita, esisteva già nel medioevo europeo e per cui il trionfo della morte era anche il trionfo dell'individuo –, *Nick's Movie* è il film della morte di Nicholas Ray ma anche quello del suo sommo, immateriale, autoritratto. Così come è il film in cui il cinema, alle soglie degli anni '80, riesce ancora a mettersi in cerca della propria identità, attraverso la consapevolezza della propria morte[47] e attraverso il proprio autoritratto video.

---

1. Si pensi per esempio agli interventi di Maurice Blanchot, come *Diario intimo e racconto*, in *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969 (ed. or. *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959); o di Jean Starobinski, come *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino, 1975 (ed. or. *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970); o agli intrecci tra autore e narratore studiati da Gérard Genette, in particolare al capitolo *Voci* di *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972) o da Seymour Chatman – ci riferiamo al caso particolare dello "pseudo diario" – in *Storia e discorso*, Pratiche, Parma, 1981 (ed. or. *Story and Discours*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1978); o ancora e soprattutto ai numerosi lavori di Philippe Lejeune: *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1975 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975); *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980; *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986, e i numeri monografici di riviste da lui curati, *Le récit de vie*, «Pratiques», 45, 1985 e *Récit de vie. Modèles et écarts*, «Cahiers de Sémiotique Textuelle», 4, 1985.

2. Cfr. per una sintesi il recente e accurato An-

drea Cortellessa, *Generi "contigui" all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi*, in Rino Caputo e Matteo Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Roma, 1997.
3. La prima definizione è di Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, cit.; la seconda di Ulla Musarra, *Il diario intimo e la "scrittura autobiografica"*, in Anna Dolfi (a cura di), *"Journal intime" e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, 1989, Atti dell'omonimo seminario (Trento, marzo-maggio 1988), p. 63: «Quella della "scrittura autobiografica" è una categoria generale, che comprende le più diverse strategie di un soggetto per avvicinarsi a se stesso, per ricostruire, conoscere (o far conoscere) la propria personalità»; mentre la terza è di James Olney, *Autobiography and the Cultural Moment*, nel volume collettaneo da lui curato *Autobiography: Essais Theoretical and Critical*, Princeton University Press, New Jersey, 1980, p. 19: il "programma autobiografico" può essere «a discovery, a creation and an imitation of the self», con prevalenza a volte del *bios*, a volte dell'*autos* e a volte del *graphein*.
4. Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiografie de la littérature aux médias*, cit.
5. Raymond Bellour, *Autoportraits*, in R. Bellour e Anne-Marie Duguet (a cura di), *Vidéo*, numero monografico di «Communications», 48, 1988, p. 341.
6. Convegno organizzato da Adolphe Nysenholc a conclusione della "Semaine du Cinéma et de l'Autobiographie" presso l'Université Libre de Bruxelles (marzo 1986), i cui interventi sono pubblicati con il titolo *L'écriture du Je au cinéma*, «Revue Belge du Cinéma», 19, primavera 1987. In tale sede Elizabeth Bruss ripropone un suo precedente studio: *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography*, in James Olney (a cura di), *Autobiography: Essais Theoretical and Critical*, cit., conosciuto dagli studiosi francesi nella traduzione *L'autobiographie au cinéma: la subjectivité devant l'objectif*, «Poétique», 56, novembre 1983.
7. Altra definizione è quella di Lejeune (*Il patto autobiografico*, cit.), per la quale le caratteristiche dell'autobiografia sono quattro: 1) il racconto in prosa, quanto alla forma del linguaggio; 2) un soggetto tratto dalla vita individuale; 3) l'identità tra autore come persona reale e narratore; 4) identità tra narratore e personaggio principale, che si attua nella visione retrospettiva del racconto. In generale si può dire che le definizioni del patto autobiografico cambino in base a due diverse possibilità di approccio; da una parte un criterio pragmatico, maggiormente basato sull'identità di autore narratore personaggio (Lejeune, Bruss), dall'altra un approccio di genere tipologico-discorsivo, per il quale conta maggiormente la situazione narrativa in prima persona (Genette).
8. Dello stesso parere della Bruss, però, sembra essere Maurice Blanchot, che, a proposito del diario intimo e volendolo distinguere dal racconto, scrive che due cose non si addicono al diario, il caso (fa l'esempio di *Nadja* di André Breton) e l'immagine: «Per chi incontri il caso, come per chi incontri "veramente" un'immagine, l'immagine e il caso aprono nella vita una impercettibile lacuna in cui si dovrà rinunciare al linguaggio usuale, soggiacere all'incantesimo di una luce diversa, riferirsi alla misura di una diversa lingua» (*Diario intimo e racconto*, cit., p. 188).
9. Cfr. Ph. Lejeune, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*, in AA.VV., *L'écriture du Je au cinéma*, cit., pp. 7-12.
10. La presenza "fisica" dell'autore nell'opera, inaugurata da Federico Fellini, è messa in evidenza, nel suo crescendo durante gli anni '80 nell'opera di Godard e Wenders, da H. Schleicher, *Film Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*, Niemeyer, Tübingen, 1991.
11. Man Ray, *Autoportrait*, Laffont, Paris, 1963 (ristampato da Seghers nel 1986); trad. it. *Autoritratto*, Mazzotta, Milano, 1975.
12. Cfr. Patrick de Haas, *Les home movies de Man Ray*, in Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Le Je filmé*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995.
13. Jonas Mekas scrive al riguardo: «We're invited to a commonion, our will is subdued, we dissolve in the flow of images, we get experience in going into the sanctuary of soul of Menken» (*Movie Journal. The Rise of a New American Cinema. 1959-1971*, Colliers Books-MacMillan, New York, 1972, p. 267).
14. Ora in «Scratch», 3, novembre 1983.
15. Cfr. David E. James (a cura di), *To Free the Cinema. Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, in particolare il capitolo del curatore *Film Diary, Diary Film*, e Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma: le cinéma "underground" américain*, Klincksiek, Paris, 1984.
16. Cfr. Stan Brakhage, *In Defense of the "Amateur" Filmaker*, «Filmmakers Newsletter», 9-10, luglio-agosto 1971; trad. it. in Adriano Aprà, *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Ubulibri, Milano, 1986, pp. 65-71; ora in

Scrapbook. Collected Writings. 1964-1980, Documentext, New York, 1982.
17. Cfr. J. Starobinski, *Lo stile dell'autobiografia*, cit., p. 210.
18. Cfr. M. Blanchot, *Diario intimo e racconto*, cit., pp. 187-189.
19. Analizzando i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Sandro Bernardi sottolinea come Pirandello trasporti il discorso tematico sulla tecnica della registrazione al piano dell'espressione, della struttura stilistica, attraverso l'adozione da parte del suo personaggio della forma del diario. Bernardi ne ricava l'affermazione più generale che il diario si pone come la forma di scrittura tecnicamente più vicina al cinema («Si pensi ai "giornalieri"»). Cfr. Sandro Bernardi, *Serafino Gubbio, narratore classico e moderno*, in *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1994, p. 60.
20. In riferimento a quest'ultima notazione si pensi a come trovino spazio nel cinema sperimentale e diaristico le dure posizioni militanti di Joris Ivens o Chris Marker, i discorsi sul sesso di Carolee Schneemann (*Fuses*, 1964-67; *Plumb Line*, 1968-72; *The Adventures of the Exquisite Corps*), Yoko Ono e John Lennon (*Bed-in*) o Andrew Noren (*Huge Pupils*), o quelli sull'omosessualità di Matthias Müller o Barbara Hammer, sul problema razziale e delle minoranze etniche (gli stessi Jonas e Adolphas Mekas), e inoltre sulle difficoltà del vivere (*Swink or Swim* di Su Friedrich), sulla solitudine e la noia (*Solstice d'hiver* di Gary Hill), la vecchiaia (*Grany's Is* di David Larcher), la tentazione del suicidio (*Suicide* di Ann Robertson), la malattia e la morte (*La pudeur et l'impudeur* di Hervé Guibert). Cfr. Roger Odin, *Du film de famille au journal filmé*, in Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Le Je filmé*, cit., pp. 1951-1948 [*sic*].
21. Béatrice Didier, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, parte I.
22. Da più parti (Lejeune, Blanchot, Starobinski) si sottolinea che la differenza fondamentale tra autobiografia e diario è che il diario scrive il presente a futura memoria, mentre l'autobiografia si pone come visione retrospettiva. C'è poi chi trova questa separazione troppo dura, come Riccardo Scrivano, che, a proposito del diario, scrive: «L'organizzazione del discorso, una qualche costruzione o disegno o proiezione del referente, la persona, debordano con facilità nell'interpretazione di sé, nella visione retrospettiva, nella risoluzione di sé in racconto, il che non esclude la presenza del quotidiano, che anzi spesso vi affiora come luogo della credibilità» (*La penna che spia: giornale intimo e scrittura*, in A. Dolfi, a cura di, *"Journal intime" e letteratura moderna*, cit., p. 14).
23. Cfr. Paul Adam Sitney, *Autobiography in Avant-garde Film*, «Millenium Film Journal», inverno 1977-1978, ripreso nel volume da lui stesso curato *The Avant-garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, Anthology Film Archives, serie 3, New York University Press, New York, 1978.
24. Cfr. Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours, *Le Je à la caméra*, nel volume curato dagli stessi autori, *Le Je filmé*, cit., in particolare il paragrafo *Passage du privé au public*, p. 1985. Jonas Mekas scrive e pubblica anche diari scritti, raccolti con il titolo *I Had Nowhere to Go*, Black Thistle Press, New York, 1991.
25. Sull'influenza dell'*home movie* sul cinema di Mekas, quanto alla presenza di scene di vita familiare o riprese a messa in quadro decentrata, smorfie dei personaggi, movimenti di macchina incerti, vedi, per esempio, Fred Camper, *Seconds of Ecstasy*, «Chicago Reader», 17 gennaio 1986; trad. it. in Adriano Aprà (a cura di), *Le avventure della non fiction. Il cinema e il suo oltre - II*, 16ª Rassegna Internazionale Retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Roma, 1997, pp. 118-119. Per Dominique Noguez tutto il cinema Underground «s'assume comme "private" cinéma ou home movie» (cfr. D. Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*, cit., p. 196).
26. Film diaristici che mostrano profonde relazioni con il film di famiglia sono *Oh My Mother, Oh My Father* e *The Sons* di Kohei Ando, *The Family Album* di Ann Berliner, *Der Fader* di Noll Brinckmann, *Family Portrait* di John Porter, *Home Avenue* di Jennifer Montgomery; molti autori inoltre hanno chiamato le loro opere direttamente "Home Movie", come Vito Acconci, Jane Oxenberg, Lee Ann Brown, Arthur e Corinne Cantrill, e il più noto Derek Jarman. Cfr. R. Odin, *Du film de famille au journal filmé*, cit., p. 1951.
27. Patricia R. Zimmermann, alla fine del suo percorso storico *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995, indica come punto di arrivo, esemplare e insieme paradossale, della penetrazione dell'*home movie* nello spazio "ufficiale" la proiezione dei filmini della famiglia Bruce Willis-Demi Moore durante la cerimonia (evento televisivo per eccellenza) per gli Academy Awards del 1989, cfr. pp. 143-144.
28. Un vero e proprio osservatorio sul film di famiglia è attivo, grazie ad un gruppo di ri-

cerca interdisciplinare, presso la Sorbonne Nouvelle (Paris III), sotto la guida di Roger Odin. I primi anni di ricerca hanno prodotto, curato da Odin, il volume *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Klincksieck, Paris 1995, mentre i più recenti risultati sono pubblicati, sempre a cura di Roger Odin, sul numero monografico *Le cinéma en amateur*, «Communications», 68, I semestre 1999.

29. Roger Odin, *Il film di famiglia*, «Bianco & Nero», 1, gennaio-marzo 1998, pp. 20-21; il saggio apre un dossier sull'*home movie* (tra cinema, fotografia, televisione e video) che comprende interventi di Sandro Bernardi, Gianni Canova, Flavio De Bernardinis, Roberto De Gaetano.

30. Cfr. anche Flavio De Bernardinis, *Family tele-life*, nell'appena citato dossier di «Bianco & Nero».

31. Ci riferiremo da qui in avanti al già citato saggio di Bellour, *Autoportraits*; le pagine dedicate a Godard sono quelle da 379 a 384.

32. *Id.*, pp. 382-383. Anche per Serge Daney con Godard si supera uno stallo: «Con Godard i film diventano documentari sul non mestiere degli attori. Siamo stati costretti a sostenere un cinema in due tempi, in cui il mai-visto (documentario) viene immediatamente irregimentato nel già-saputo (finzione). In cui il solo punto di incontro tra finzione e documentario è il racconto in prima persona (da *Pickpocket* a *Chocolat*)». Cfr. Serge Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano, 1997, p. 63 (ed. or. *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., Paris, 1993).

33. Bellour scrive che la Bruss in fondo si interroga soltanto, senza nessun catastrofismo, e, a ragione, sul declino del genere autobiografico dovuto all'avvento dei media e che la studiosa non sottovaluta il cinema se afferma che il problema sta nel fatto che esso mostra sempre qualcosa in più della "consapevolezza" autobiografica. Cfr. R. Bellour, *Autoportraits*, cit., p. 337.

34. Michel Beaujour, *Miroir d'encre*, «Poétique», 1980, soprattutto il primo capitolo *Autoportrait et autobiographie*.

35. Cfr. R. Bellour, *Autoportraits*, cit., p. 341.

36. Cfr. *Entretien avec Bill Viola*, «Cahiers du Cinéma», 379, gennaio 1986, p. 40.

37. Si pensi alla nota accusa di costituire un'«estetica del narcisismo» rivolta al video da Rosalind Krauss; in riferimento ad alcune opere di Vito Acconci, uno dei videoartisti che ha maggiormente praticato l'autoritratto come ripresa solipsistica di se stesso, la studiosa americana scrive che il video, nella sua essenza, è un medium prettamente psicologico, laddove cinema e pittura sarebbero preservati da tale eccesso dalla materialità dei loro dispositivi (cfr. *Video: The Aesthetics of Narcisism*, «October», 1, primavera 1976, ripreso in John Hanhardt (a cura di), *Video Culture*, Visual Studies Workshop Press, Rochester, 1986). Un argomento simile è sollevato da Bellour all'inizio del suo saggio: come non vedere nei mille punti dell'immagine elettronica il formicolio di idee di colui che vuole riconoscervisi? Come non vedere in quest'immagine instabile e vibrante una rappresentazione stessa del pensiero? (Cfr. R. Bellour, *Autoportraits*, cit., p. 327).

38. Di particolare rilievo, al riguardo, sembra la dichiarazione wendersiana che *Nick's Movie* è in un certo senso il "seguito" di *We Can't Go Home Again*, "filiazione" che Wenders intreccia all'argomento della presenza nel corpo filmico delle immagini elettroniche (cfr. l'intervista di Michel Ciment, ora in Wim Wenders, Chris Sievernich, *Nick's film (Lampi sull'acqua)*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Ubulibri, Milano, 1982, p. 17). *We Can't Go Home Again*, realizzato da Nicholas Ray, con gli studenti, durante una sua docenza presso l'Harpur University di New York, presenta la stessa trasformazione in "storia" della "realtà" che troviamo in *Nick's Movie* e lo stesso uso della voce narrante. Racconta infatti di un gruppo di studenti e del loro professore di cinema, della loro decisione di realizzare un film per fare il punto della situazione sugli anni della contestazione. I personaggi principali sono la bella Leslie, di cui tutti sono innamorati, Tom, un appassionato di cinema che ha lasciato il seminario per la macchina da presa, Richie, un ex leader del periodo ruggente e Nick (Nicholas Ray nel ruolo di se stesso), padre, maestro, professore "simpatico". Il soggetto è rappresentato dallo stesso corso universitario, con scene improvvisate tra il professore e i suoi allievi, e molta apertura verso gli avvenimenti reali che accadono nel corso delle riprese. In secondo luogo *We Can't Go Home Again* presenta similitudini con *Nick's Movie* per il fatto di presentare forti sperimentazioni linguistiche: *split screen*, immagini multiple accostate a due, a tre o a quattro, sequenze girate in videotape e in altri formati. Cfr. l'accurata filmografia di Nicholas Ray nel numero monografico su *Nick's Movie* di «Cult Movie», 8, febbraio-marzo 1982.

39. Cfr., per esempio, l'intervento wendersiano *Narrare storie, menzogne indispensabili*, in Wim Wenders, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di Giovanni Spagnoletti e Michael Töteberg, Ubulibri, Milano, 1988, collezione di testi dai due volumi originali *Emotion Pictures* (1986) e *Die*

Logik der Bilder (1988), entrambi pubblicati da Verlag der Autoren, Frankfurt am Main. E, per un riattraversamento critico del problema, il nostro *Gli occhi che i miei film vorrebbero avere. L'infanzia di Wim Wenders*, in Stefano Todini (a cura di), *Cinemacento. Immagini dell'infanzia e dell'adolescenza nel primo secolo del cinema*, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, Roma, 1995.

40. A proposito della vicenda dei due diversi montaggi e delle loro differenze si vedano: l'intervista a cura di Ernesto Assante, *L'ultimo film di Nicholas Ray racconta le mie ultime tre settimane con lui*, «Il Manifesto», 9 ottobre 1981; gli interventi di Wenders *Deux textes*, «Cinéma», 264, dicembre 1980, alcuni brani dei quali sono riportati in Angelo Signorelli, *Nick's film di Wim Wenders e Nicholas Ray*, «Cineforum», 208, ottobre 1981, p. 36; l'intervista a cura di Serge Daney, *Nick's Movie. Deuxième version*, «Cahiers du Cinéma», dicembre 1980, tradotta in italiano in W. Wenders, Ch. Sievernich, *Nick's film (Lampi sull'acqua)*, cit., pp. 18-24.

41. Si vedano ad esempio Lino Micciché, *Nick's film*, «Avanti!», 15 ottobre 1981; Alberto Farassino, *Verso la fine sognando una giunca*, «La Repubblica», 6 ottobre 1981; Elio Girlanda, *Nick's film*, «Rivista del Cinematografo», 1-2, gennaio-febbraio 1982. Contro l'approccio al film secondo la categoria della "morte in diretta" all'epoca reagì con decisione Gérard Legrand, *Les deux testaments ("The Big Red One" et "Lightning over Water")*, «Positif», 232-233, luglio-agosto 1980, p. 94, nota 2.

42. Tom Farrell, *Journal de tournage*, «Cahiers du Cinéma», 318, dicembre 1980, trad. it. in W. Wenders, Ch. Sievernich, *Nick's film (Lampi sull'acqua)*, cit.

43. In disaccordo con molte recensioni del film, non ci sembra il caso di istituire le corrispondenze: cinema-narrazione e video-documentario. Sembra più opportuno mantenere il cinema all'interno della sua problematicità costitutiva e nella sua oscillazione tra "veridicità" dell'immagine analogica e possibilità di linguaggio narrativo, e parallelamente non dare per scontato il valore documentario delle immagini elettroniche.

44. Le caratteristiche formali del diario sono state attribuite al film da più voci e in riferimento a diversi aspetti; due articoli che problematizzano tale "appartenenza di genere" sono: Gian Luigi Rondi, *Nick's film*, «Il Tempo», 9 ottobre 1981; Leonardo Autera, *Quell'amico americano nel corso del tempo*, «Il Corriere della Sera», 11 ottobre 1981.

45. Cfr. D. Noguez, *Une renaissance du cinéma: le cinéma "underground" américain*, cit., p. 309.

46. Uno dei pochi interventi che analizza *Nick's Movie* focalizzando l'attenzione sull'autorappresentazione di Nicholas Ray è di Ivone Margulies, *Delaying the Cut: the Space of Performance in Lightning over Water*, «Screen», XXXIV, 1, primavera 1993.

47. Come scrivono Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon e Colette Dubois, «l'effrazione del video nel film emana una perturbazione simile a quella dell'osceno. Il montaggio dei supporti ha sempre qualcosa di sconveniente, di incestuoso, di scandaloso. Da questa esperienza, il cinema non può uscire indenne». Cfr. *Cinema e video: compenetrazioni*, in Sandra Lischi (a cura di), *Cine ma video*, Ets, Pisa, 1996, p. 119, nota 42 (ed. or. *Cinéma et vidéo: interpénétrations*, in R. Bellour e A.-M. Duguet, *Vidéo*, cit., pp. 267-321).

Dallo specchio al discorso
Video e autobiografia

Sandra Lischi

Autografie elettroniche

Stomach Song, 1971: un unico piano sequenza, in bianco e nero, di un uomo a torso nudo, seduto (ma non vediamo la testa), che muove i muscoli del ventre emettendo suoni, fuori campo, con la bocca. È evidente che i sussulti del corpo, le pieghe che assume la pancia in rapporto all'andamento del suono, sono controllati in diretta, modellati dall'autore-attore-spettatore che trasforma gradualmente il ventre, grazie alla *performance* fisica, in un abbozzo di volto magrittiano, in cui le labbra sono le pieghe dell'addome e gli occhi i capezzoli. L'autore del video, William Wegman, si sta guardando nel monitor, sta modulando la propria prestazione come se la controllasse in uno specchio.

Centers, 1971: Vito Acconci ci guarda (e si guarda) nella (e dalla) stretta scatola del televisore, battendo col dito sul vetro della lente della telecamera in modo da "centrare" il rettangolo del monitor che ne imprigiona il volto.

Somersault, 1982: in esterni, nel verde, davanti a una sfera a specchio, Steina Vasulka si esercita in una serie di capriole virtuali i cui effetti sono controllati dall'autrice-attrice sul monitor in diretta, modulando le rotazioni della telecamera in rapporto agli effetti di movimento, ritmo, sorpresa.

Nel suo saggio ormai classico *Video, the Aesthetics of Narcissism*, Rosalind Krauss analizza i primi anni di ricerca video da parte degli artisti teorizzando, sulla base di queste caratteristiche di auto-rappresentazione in diretta consentite dal nuovo medium, una sorta di ontologia dell'immagine elettronica, votata alla messa in scena del corpo dell'autore o (come in alcune delle prime videoinstallazioni) dello spettatore stesso. Krauss identifica questa vocazione nello sguardo in macchina che diventa però, automaticamente e simultaneamente, grazie al meccanismo della diretta e del circuito chiuso, sguardo su di sé: e in questo sembra «configurato un narcisismo così connaturato alle opere video che sono tentata di generalizzarlo come *la* condizione del genere stesso». Il video, insomma, sarebbe rappresentato da «un corpo centrato fra le due paren-

tesi della videocamera e dello schermo». E farebbe scattare meccanismi psichici complessi (Krauss si richiama a Freud e soprattutto a Lacan, colloca la differenza fra *riflettente* e *riflessivo* in ambito psicoanalitico, si sofferma naturalmente sulla nozione di *proiezione*)[1]. Fabrizio Plessi ha messo in scena suggestioni di questo tipo nella videoscultura riflettente *Narciso*, del 1985.

In questi primi anni, insomma, l'autore non si racconta, ma si *inscrive* nell'immagine: non fa autobiografia, ma autorispecchiamento (o autografia). Ragiona sul medium, ne scopre e ne mostra le caratteristiche, inscrivendovi la materia prima (o la prima materia) che ha a disposizione, il proprio corpo. A distanza di tanti anni, l'importante testo della Krauss va però ridimensionato alla luce di altre considerazioni, sia storiche che culturali. La dimensione personale e intima è infatti favorita dai laboratori video dei primi anni '70, quasi esclusivamente domestici: i Vasulka, Bill Viola, William Wegman, Nam June Paik sperimentano autofilmandosi ma anche filmando amici, compagni, vicini, animali domestici (come il cane di Wegman, Man Ray). Inoltre, è molto forte il contatto e il confronto con il cinema sperimentale e *underground* in cui l'autore-attore si filma o filma la sua piccola comunità (Mekas, Brakhage, Kuchar, Deren...). E poi il peso del movimento "Fluxus" con il suo azzeramento della distanza arte-vita e la rivalutazione neodadaista di un elemento dissacratorio e ludico; e ancora le contaminazioni con la *performance* e la *body-art*...

Il dialogo fra questi elementi culturali e le considerazioni ispirate dalla stessa tecnologia video (circuito chiuso, diretta; ma anche bassi costi, possibilità di riutilizzare il supporto, maneggevolezza – seppure ancora relativa negli anni '70 –, riprese dalla durata potenzialmente illimitata) produce, ad esempio, un'opera come *Anna* di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli (1971-72): cominciata in pellicola e continuata in video, essa subisce una metamorfosi tecnica che è innanzitutto culturale. Passa cioè dai tempi monetizzati del film alle durate libere, illimitate, del video; ma soprattutto passa dalla "biografia" di Anna come elemento esterno ed estraneo da rappresentare (il film), all'autobiografia di Anna, o meglio ancora dell'intera *troupe*, che si dissolve come tale ed entra nell'immagine per azzerare la divisione del lavoro (e la separazione fra campo e fuori campo), mettersi in discussione, modificare il corso stesso dell'azione. Il video come scrittura dell'imprevisto, agevolata dall'assenza di cesure (di censure) del montaggio, tecnicamente allora non praticabile.

Da quegli anni fino ad oggi (e forse ancor più oggi che in quegli anni) la dimensione autobiografica, nelle sue diverse accezioni e forme, è una delle costanti della produzione video. È mutata di segno: dall'effetto-specchio, dalle modalità di rappresentazione tipiche del periodo "autoriflessivo" (e autoriflettente...) del medium, si è passati all'articolazione di

un discorso più complesso, in cui alla diretta e al circuito chiuso si sono sostituiti altri "effetti", altre figure di scrittura. Non solo: si è passati dalla esclusiva esplorazione delle "specificità" del medium all'assunzione e rielaborazione elettronica di altri media. Il genere autobiografico, spesso ancor più di altri generi o neo-generi video, si avvale dell'apporto della fotografia, del cinema, della scrittura: come vedremo li mescola, li rielabora, li anima o li congela, ne fa le unità minime di un album di famiglia. Si potrebbe anche dire che quello dell'autobiografia (o dell'autorappresentazione, o del diario) è una sorta di sottotesto presente in ogni opera di videoarte: Bill Viola, Nam June Paik, Gianni Toti, Gary Hill, Marina Abramovic, Danièle e Jacques-Louis Nyst e tanti altri artisti *sono lì*, si mettono in scena, sono autori e attori, in modi più o meno mediati raccontano sempre anche la propria storia: nascite, morti, dolori, amori, modi di essere, letture, amici, case entrano a vario titolo nell'opera, vi irrompono o ne sono il pre-testo, vengono offerti allo spettatore, condivisi, nei casi più riusciti riescono ad essere "universalizzati". Si pensi a un'opera come *The Passing*, di Bill Viola (1991), in cui si narrano senza parole la nascita del primo figlio e la morte della madre e in cui l'autore si mette in scena come elemento di raccordo e di mediazione fra i due eventi. E alla straordinaria installazione *Heaven and Earth* (1992), con l'immagine del figlio appena nato che, dal vetro del monitor rivolto all'insù, si specchia "eternamente" nel volto della madre morente su un monitor che scende dall'alto (e viceversa): uno scambio, una *riflessione*, un passaggio di consegne interminabile fra le due immagini, le due età, i due eventi radicali della vita. Si pensi anche a come i Nyst raccontano i misteri dell'immagine a partire da semplici dialoghi coniugali (vengono in mente Godard e le sue conversazioni con Anne-Marie Miéville); o a come nelle opere di Gianni Toti il dolore per la perdita della compagna di una vita, Marinka Dallos (da allora sempre evocata nei suoi video, in dedica e in foto), diventi elemento di una riflessione più generale sul lutto, sul vuoto, sulla morte delle speranze.

Film di famiglia, film amatoriale, video

I riferimenti al cinema, per quanto riguarda la narrazione autobiografica in video, sembrano collocarsi fra due testi imprescindibili: quello sulla *caméra-stylo* di Astruc (1948) e *In difesa del cine-"amatore"* di Stan Brakhage (1967). Il primo testo indica la strada dell'autore unico e totale, in grado (grazie alla macchina da presa agile e maneggevole come una penna) di eliminare ogni mediazione di tipo industriale e di padroneggiare dall'inizio alla fine una scrittura diretta; il secondo oppone il termine "amatore" a quello di "professionista" e la bellezza della goffaggine del film di famiglia ai virtuosismi levigati o di maniera, velleitari ed egocentri-

Obsessive Becoming di Daniel Reeves

ci: i montaggi "balbuzienti", i lapsus, gli errori (*mis-take*, ripresa sbagliata, mal fatta) ma anche certi effetti, come le sovrimpressioni, o l'intrusione di materia pittorica sulla pellicola, sono essi stessi materia del narrare, scatenano significati imprevisti, "visioni linguistiche", come le chiama Brakhage[2]. Troviamo la metafora della penna e la difesa della "goffaggine" amatoriale anche in Cocteau:

> Se ognuno si confessasse in questo modo, la macchina diverrebbe appassionante come l'inchiostro in solitudine. Ne approfitto per supplicare gli innumerevoli amatori di non tendere alla tecnica, di non giocare al cineasta vero; di non temere l'audacia, né la follia. Altrimenti i loro schermi presentano solo una cinematografia minore, che non ha trovato il proprio registro. Sono più liberi di noi. Che ne approfittino[3].

In questo senso, il film amatoriale e il film di famiglia sembrano collocarsi nell'area di un cinema non narrativo, o almeno incurante di una trama ben congegnata, di una sceneggiatura, di una *fiction* tradizionalmente intesa, e oscillare fra il diario, il frammento, il canto (*songs* sono per Brakhage le immagini di famiglia, «la musica registrata della mia vita»), l'abbozzo, l'istantanea fotografica, il documento. Vi si ritrovano, a tratti, schegge disperse di poetiche delle avanguardie storiche, ma anche del cinema "primitivo": da Lumière a Léger a Vertov.

È su questo terreno di incroci e di "alterità" che sono possibili confronti e analogie fra cinema amatoriale e di famiglia, cinema sperimentale e produzione videoartistica in generale, prima ancora che a tema autobiografico. Racconto della vita, messa in scena della memoria, temporalità "non censurata" e rappresentazione di micro-storie personali, come gesto (consapevole o meno) di opposizione al sistema mediatico e alla sua pretesa di universalità; lontananza dalla classica *fiction*, uso liberatorio della prima persona, macchina da presa come protesi del corpo, impiego della telecamera come taccuino d'appunti sono solo alcuni dei punti di contatto fra le diverse pratiche video, il cinema sperimentale e la tradizione del film amatoriale e di famiglia.

Alcuni recenti studi hanno esplorato, in campo cinematografico, lo statuto di questi anomali "generi" cinematografici (*home movie*, cinema da camera, cinema personale, privato, diaristico...), individuandone costanti e figure stilistiche. Combinando le caratteristiche analizzate in quest'ambito da vari studiosi (Roger Odin innanzitutto, ma anche Eric De Kuyper, Laurence Allard e Susan Aasman – gli ultimi due in particolare analizzano il legame col cinema sperimentale) emergono alcune costanti che mi sembrano particolarmente interessanti per uno scivolamento dell'analisi verso il video: *indipendenza socioeconomica* rispetto ai modi di produzione del cinema commerciale narrativo; *temporalità indeterminata e durate non codificate* (minime o massime); *uso particolare del suono* (parola come confessione, o esclusivo uso della musica, o assenza di suono – il commento è delegato agli spettatori); *neoprimitivismo* delle immagini (rapporto paradossale con lo spazio, assenza di levigatezza formale ecc.); *estetica del frammento*, apertura del testo, assenza di narratività tradizionale; concezione dell'immagine come *fotografia animata*; *dispositivi di enunciazione marcati*; *infrazione delle regole di montaggio*; *errori* intenzionali o, se casuali, valorizzati; *la macchina da presa come protesi*[4]. Su quest'ultimo aspetto interviene anche, nel numero speciale di «Communications» dedicato al film amatoriale, Gérard Leblanc:

> Chi filma non è più un direttore d'orchestra, come il regista della tradizione professionale del cinema, ma un solista. Fa corpo con il proprio strumento. E questa intimità maggiore con lo strumento-cinepresa può indurre una maggiore intimità della relazione con quanto è filmato[5].

Roger Odin segnala come proprio l'avvento delle tecnologie video abbia rafforzato e, in un certo senso, dilatato e reso più sfaccettata l'area della produzione a tema familiare: «il video sembrerebbe indurre, più del cinema, a un'esplorazione degli aspetti più intimi». Fra i motivi possibili individuati da Odin, la maggiore facilità di esplorazione del proprio corpo (qui si torna alle origini stesse della ricerca video e alle ipotesi teori-

che della Krauss), la vicinanza tecnica del video al linguaggio verbale («il miglior veicolo dell'intimo»), la possibilità di riprese in continuità, infine quel particolare rapporto che il video permette di instaurare col monitor: sia come verifica immediata della ripresa che come modalità di diffusione meno complicate (che secondo Odin inducono quasi *a priori* a un'idea di pubblicizzazione estesa del video di famiglia, a un suo slittamento progressivo verso un'*audience* perfino televisiva, per quanto distorta e asservita alle tipologie spettacolari più diverse)[6].

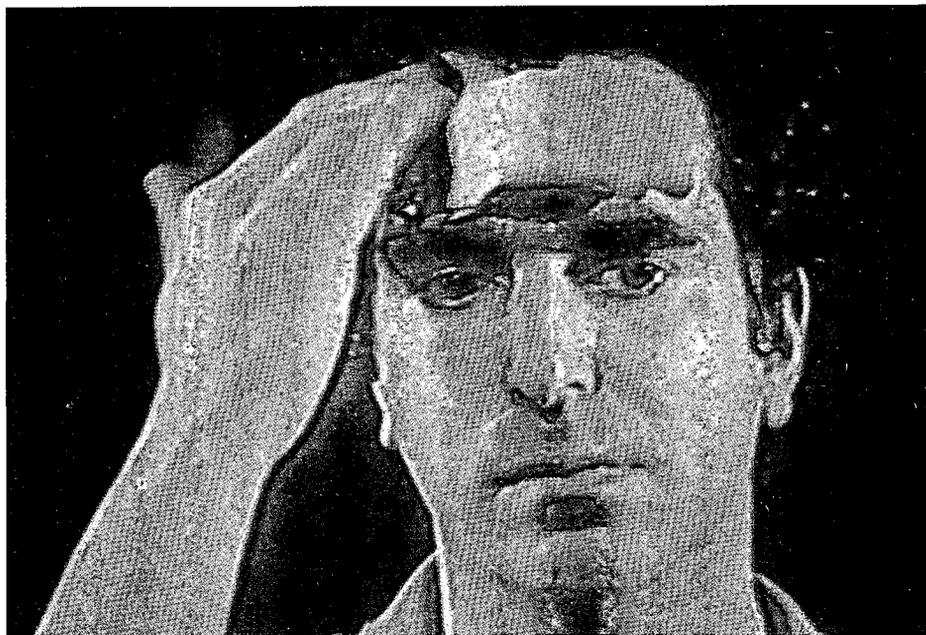
Memoria, sogno, metamorfosi

Il video, insomma, favorisce l'inscrizione del corpo e della voce nell'immagine e, tramite la visione simultanea su monitor (come alle origini della ricerca degli artisti, col circuito chiuso) che ora si sposta al visore incorporato nei modelli più recenti di telecamera, favorisce un controllo in tempo reale di quanto si gira e, quindi, una coscienza più precisa della qualità e della possibile destinazione. È interessante constatare come alcuni fra i cineasti più sensibili del nostro tempo abbiano cominciato a usare il video per opere di taglio diaristico (da Robert Frank a Chantal Akerman a Robert Kramer a Johann Van Der Keuken...). Raymond Bellour, nel 1988, conduce una minuziosa esplorazione dell'autoritratto video in rapporto anche con il cinema e, fra i motivi «per cui il video sembra prestarsi più strettamente del cinema all'avventura dell'autoritratto», evidenzia la continuità potenzialmente illimitata delle riprese, la sensazione cioè che l'immagine *ci sia sempre*, «come un doppio del reale che non si ferma», e la maggiore facilità per l'autore di «inserire direttamente il proprio corpo nell'immagine». Infine Bellour prende in esame le capacità metamorfiche dell'immagine elettronica, che rendono possibile una scrittura più diretta e soggettiva delle impressioni:

> Sia per quello che invita a concepire che per quel che riesce a rappresentare, l'immagine video è una delle manifestazioni più vive delle caratteristiche del pensiero, coi suoi salti e il suo disordine. Attraverso il pensiero come immagine, ci offre un'immagine instabile, vibrante, del pensiero.

E ancora:

> La trasgressione legata a ogni visione è paradossalmente meno traumatica e più naturale in video, perché l'immagine è per sua natura più artificiale.

Insomma è più agevole la resa della «volontà espressiva, ed eccessiva, di un soggetto (come accade nelle grandi opere del cinema sperimentale, in Brakhage, in Mekas)»[7]. Un aspetto non considerato da Odin, il quale tuttavia in un certo senso indirettamente lo suggerisce, scrivendo che

Three Transitions di Peter Campus

> Vedere un film di famiglia ci impegna un po' più avanti nella direzione della fantasticheria e del sogno... L'essenziale risiede nella produzione mentale che ciascuno di noi effettua a partire da queste immagini[8].

Apertura del testo e del senso, amatorialità nell'accezione data da Brakhage a questa parola, oscillazioni percettive sembrano quindi migrare, attraverso il video, dalla tradizione del film "amateur" e di famiglia alla produzione indipendente, sperimentale e artistica. Il video, a sua volta, potenzia tutte queste caratteristiche attraverso un rapporto – che a molti studiosi e a molti autori appare come speciale – con la memoria e con il tempo. Non è questa la sede adatta per un'analisi esauriente di un nodo teorico di tale portata: basti evocare la costante, quasi "ontologica", simultaneità fra ripresa e visione, la *attualizzazione* insita in un'immagine che può esistere indipendentemente da ogni supporto di fissazione e che nasce e muore costantemente, formandosi nel tempo punto dopo punto. E, per le affinità dell'immagine elettronica con la memoria, la "bassa definizione" del ricordo, citiamo le riflessioni di Alessandro Amaducci (che ha lavorato a lungo per trasferire, reimpaginare, attualizzare e rendere fruibili in video le immagini su pellicola dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza a Torino):

> Nel nastro magnetico il ricordo non viene conservato: ridiventa memoria, e in quanto tale piena di difetti, sfocata, fluidificata nel tempo, falsa come solo l'immagine elettronica può esserlo. È la natura metamorfica e auratica del video a far

rivivere la memoria in tutta la sua precarietà strutturale, scatenandola dalle strette maglie della pellicola, riconsegnandole la sua natura umbratile, chimerica[9].

È anche e forse soprattutto per questo che la produzione video trova nelle memorie private (ma spesso anche in quelle della Storia, nei materiali d'archivio) un materiale d'elezione per una riscrittura necessariamente, dichiaratamente, "in prima persona", in cui le articolazioni del linguaggio – gli *effetti*, l'elaborazione dell'immagine – diventano altrettante marche di enunciazione, tracce dello sguardo dell'autore, sottolineature della labilità e parzialità di ogni diario, di ogni autobiografia, di ogni autoritratto. Tanto da indurre anche (e sono numerosi gli esempi in tal senso) a racconti in prima persona della vita di altri, ad autobiografie di secondo grado, o a deviazioni dal materiale autobiografico, alla maniera di Gertrude Stein con Alice Toklas.

Così, dopo la fase autoesplorativa in cui il video viene usato come specchio, inscrizione del corpo dell'autore, si passa a una fase di ricerca più complessa sui materiali di base per un'auto-rappresentazione e per un *racconto* autobiografico: ritrovando e rinnovando, da un lato, il genere del documentario e del *reportage* e, dall'altro, rileggendo e sottoponendo a metamorfosi proprio il film di famiglia.

Sul primo versante si situano video che utilizzano al massimo l'idea di strumento maneggevole e attivatore di "intimità": in *Double Blind* di Sophie Calle, 1992 (poi passato in pellicola e ribattezzato *No Sex Last Night*), ognuno dei due protagonisti (un uomo e una donna) usa la propria piccola telecamera per registrare la quotidianità di un viaggio ma anche per confidarle, magari di nascosto e a bassa voce, le impressioni più personali, finché non si arriva al duplice punto di vista di un litigio puntualmente registrato da entrambi; *Adorer brûler* (1992) di Jean-Paul Fargier registra "dal vivo" un momento di crisi familiare; in *En français* Sandra Kogut racconta la propria storia d'amore filmando anche le reazioni affettuose della nonna (e a questo proposito non si può non citare il film che ha segnato il passaggio del cineasta *underground* David Larcher al video, *Granny's is*, del 1989; da questo ritratto della nonna, Larcher giungerà gradualmente all'autoconfessione, realizzando oltre dieci anni dopo il video *Ich Tank*, 1997, simulazione visionaria di una seduta psicoanalitica in cui il volto e il corpo dell'autore e la sua voce interagiscono con gli assalti multipli e imprevisti delle associazioni mentali). Nei video appena citati – a parte *Ich Tank* – l'uso di effetti elettronici è minimo o inesistente, ma c'è la valorizzazione degli aspetti "protesici" dello strumento (anche Brakhage apprezzava che la sua cinepresa potesse stare in una tasca), unita alla facilità e alla immediatezza della registrazione del suono.

Sull'altro versante – ma le interferenze sono molte – si situano gli autori che sottopongono a vari livelli di metamorfosi il materiale di ba-

Where Did Forever Go? di Michael Dwass

se: Jean-Luc Lagarce (che ha realizzato anche un *Journal* in video, coi testi del diario che scorrono in basso sullo schermo) traccia una struggente ed ellittica autobiografia nell'arco di un minuto in *Portrait*, 1993. Una serie di fotografie dell'autore, da quando era bambino fino alle ultime immagini, col volto scarnificato dalla malattia, viene combinata in sovrimpressione con pagine scritte, da cui cogliamo a sprazzi alcuni brandelli di informazioni, alcuni indizi sulla sua vita. Non c'è voce di commento, solo musica. In *1968. Titre provisoire* (1994) Lydie Jean-Dit-Pannel usa la tecnica dell'intarsio e del *collage* elettronico per ricostruire giocosamente eventi, simboli, elementi dell'immaginario legati al proprio anno di nascita, il 1968 (la serie proseguirà negli anni successivi). In *Jeanne* (1995) Patrick De Geetere ricostruisce un'autobiografia della madre montando i filmini da lei girati in viaggio, brandelli di lettere recitati da un'attrice fuori campo, brani di vecchie musiche graffiate e sfocate dal tempo, la voce stessa della madre e le immagini attuali (in bianco e nero) di lei in ospedale.

Fra il diario e il saggio

In *Where Did Forever Go?* (1997) Michael Dwass cuce insieme sequenze di film di famiglia, dagli anni '50 agli anni '90, per un'autobiografia "indiretta" della madre, dalle immagini di felicità del matrimonio alla

nascita e crescita dei figli fino all'inabissamento progressivo nell'inerzia psicofisica. Una banca dati personale diventa materia di riflessione sofferta (privata e sociale allo stesso tempo) sulla funzione e anche sulla *finzione* delle gioie della maternità e dei doveri familiari. Viene contraddetto il carattere "euforico" del film di famiglia grazie a un uso della voce di commento che, fin dalle prime felici immagini, insinua elementi di dubbio e minaccia.

Daniel Reeves costruisce una lunga e complessa opera autobiografica (e non solo) in *Obsessive Becoming* (1995): qui, la minuziosa ricognizione all'interno di un vecchio film di famiglia consente di scoprire violenze sepolte nell'oblio, e di riportare alla luce eventi e personaggi. L'immediatezza documentaria del video – che contraddistingue le riprese odierne inserite nell'opera – si combina con le cristallizzazioni fotografiche e con gli spezzoni di film amatoriali. La tipica armonia del filmino di famiglia svela l'altra faccia della medaglia (il che consente a Reeves di proseguire la propria riflessione pluriennale sulla famiglia come embrione della violenza e dei soprusi sociali) e la tecnica elettronica del *morphing*, animando i ritratti fotografici, fa crescere e invecchiare sotto i nostri occhi i bambini e i ragazzi di un tempo, in un "divenire ossessivo", appunto. Questo video è citato da Odin come un esempio di trasferimento della scena familiare a una scena più ampia:

> Le produzioni di ambito indipendente sempre più cominciano ad assomigliare alle produzioni familiari, nel senso che c'è un numero sempre maggiore di produzioni indipendenti che prendono come luogo di sperimentazione la famiglia[10].

In questo senso, il video a tema autobiografico scivola anche verso il saggio, prende le autobiografie (proprie e altrui), i film di famiglia, i film e i diari di viaggio come materia per una riflessione sociale e di costume e per la rilettura di una Storia di cui si sottolineano vuoti di memoria e parzialità ma anche microeventi quotidiani. Catherine Russell, adattando alla produzione audiovisiva un fenomeno analizzato da Marie Louise Pratt, usa per questo tipo di opere il termine di «autoetnografia», caratterizzata culturalmente da una presa di distanza dalla falsa coscienza dell'immagine colonialista e, a livello di linguaggio, dalla «*voice over* che parla in prima persona e che è intenzionalmente, e senza alcuna ambiguità, soggettiva». Russell aggiunge che «come genere del "cinema personale", il film diaristico può essere considerato in molti casi una forma di etnografia sperimentale»[11].

Negli ultimi anni i video collocabili in quest'area diaristico-saggistico-politica, che mescolano taglio documentario, immagini d'archivio e uso delle risorse del linguaggio elettronico, si sono moltiplicati. Posso citare *Il sangue non è acqua fresca* di Theo Eshetu (1997), viaggio nella terra natale, l'Etiopia, commentato in prima persona, alla ricerca di memorie

Il sangue non è acqua fresca di Theo Eshetu

familiari ma anche di tracce per una Storia diversa da quella ufficiale (anche qui, foto e filmati storici oltre alle riprese dell'autore, che va a trovare il nonno, il più importante storico etiope); o *Passing Drama*, di Angela Melitopoulos (1999), in cui il padre dell'autrice fa da filo conduttore per una ricognizione delle vicende piccole e grandi legate alla deportazione e all'esilio dal villaggio di Drama, in Grecia, a Vienna durante la seconda guerra mondiale. Le elaborazioni elettroniche del paesaggio diventano metafore delle elaborazioni soggettive della memoria di una terra perduta, creando un contrasto con le immagini nitide dei cinegiornali. In *Buried in Light*, videofilm di Jem Cohen (1992-94), un viaggio in Europa dell'Est dopo la caduta del muro, alle ricerca delle radici della famiglia dell'autore (di origine ebraica, trapiantata negli USA), consente, grazie alla narrazione diaristica in prima persona, di assemblare memorie private e riflessioni storiche, impressioni sul cambiamento politico in atto e ricerca di tracce del dramma dell'Olocausto. Alla fine, sul treno, appare in un riflesso il volto dell'autore nell'atto di filmarsi.

Voce e immagine dell'autore, in queste produzioni recenti, si inscrivono nel testo non più come esplorazione divertita o angosciata dell'effetto-specchio ma come elemento rivelatore di uno sguardo soggettivo, al pari della "soggettività" indotta e sottolineata dalla macchina a mano, dalle alterazioni temporali, dalle metamorfosi del colore, dal trattamento dei materiali cinematografici, dall'inserimento di testi scritti nell'immagine. Dallo

specchio si è passati all'articolazione di un discorso complesso, in cui l'autore dialoga sì col medium, ma contemporaneamente con sé e col mondo. Forse, l'ipertesto d'autore può consentire questi incroci e queste simultaneità di sguardi e di fonti iconografiche e testuali: penso a come Chris Marker ne ha "riscaldato" la fredda combinatoria in un'opera saggistico-storica-autobiografica come il CD-ROM *Immemory* (1997). Ma anche la videoinstallazione consente, più "artigianalmente" se vogliamo, incroci e assemblaggi di frammenti di memoria, come in *Selfportrait/Autobiography: a Work in Progress* di Chantal Akerman, sequenze di film realizzati dagli anni '70 a oggi, accompagnati da un testo scritto e letto dall'autrice.

Il "narcisismo", in compenso, sembra riapparire sotto nuove forme sia grazie alle telecamere leggerissime, che riattualizzano l'autoesplorazione (rinasce e gode di successo la *performance*, la gag ispirata alla *body-art*), sia e forse ancora di più nel *web*. Michael Renov, nella sua relazione a un recente convegno sull'autobiografia nei media, ha sottolineato come proliferino i siti in cui compaiono autobiografie corredate da immagini, e pubblicizzazioni di diari intimi: tanto che vengono offerti a pagamento sistemi efficaci di catalogazione e messa in rete di materiale iconografico e di testi tesi a ricostruire la propria storia, o la storia della propria famiglia[12]. Ma questo ha a che vedere con un'ossessione della memoria che aleggia nella nostra epoca, non solo nel cinema (anche di finzione) e nel video: Douglas Gordon nella sua recente "text installation" *List of Names* presenta, scritti ordinatamente sulle pareti della sede espositiva, i nomi di tutte le persone che è riuscito, o via via riesce, a ricordarsi di aver incontrato nella vita: un memoriale dei vivi ossessivamente catalogatorio, speculare al dilagare dell'oblio.

Molti dei video qui citati sono conservati, e visionabili, presso l'archivio "Invideo" del Medialogo della Provincia di Milano, Via Guicciardini 6, tel. 02-77401.
Le foto di corredo al testo sono state fornite dall'archivio di "Invideo" in base a un accordo con gli autori.

1. Rosalind Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, in Gregory Battcock, *New Artists Video*, Dutton, New York, 1978; e in John Hanhardt (a cura di), *Video Culture. A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press, New York, 1986. Cito dalla recente traduzione italiana *Il video, l'estetica del narcisismo*, in Valentina Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Lithos, Roma, 1998, pp. 50, 58. Su questo tema vedi anche la parte su *I nuovi specchi* in AA.VV., *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo* (catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1997), Fabbri, Milano, 1987.
2. Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la "caméra stylo"*, «L'Ecran Français» 30 marzo 1948, trad. it. in Alberto Barbera e Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978 e in Andrea Martini (a cura di), *Utopia e cinema*.

Cento anni di sogni, progetti e paradossi, Marsilio, Venezia, 1994; Stan Brackhage, *In Defense of the "Amateur" Filmaker*, «Filmmakers Newsletter», IV, 9-10, luglio-agosto 1971, trad. it. in Adriano Aprà (a cura di), *New American Cinema*, Ubulibri, Milano, 1986.

3. Jean Cocteau, *Entretien avec A. Fraigneau*, in *Entretiens sur le cinématographe*, Ramsay Poche, 1985, p. 30; citato da Laurence Allard in Roger Odin (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Klinksieck, Paris, 1995, p. 115 (trad. mia). Il testo si riferisce all'esperienza di Cocteau come presidente del Festival du Film Maudit (1949).

4. Eric De Kuyper, *Aux origines du cinéma: le film de famille*; Roger Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*; Laurence Allard, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel*; Susan Aasman, *Le film de famille comme document historique*, in R. Odin (a cura di), *Le film de famille*, cit. Sul film autobiografico come forma di film sperimentale vedi anche Paul Adam Sitney, *Autobiography in Avant-Garde Film*, in P. Adam Sitney (a cura di), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, 1978. Nell'ambito della videoarte vedi la rivista «Chambre avec vue» (Ecole de Beaux Arts de Rennes), che ha dedicato il suo primo numero, autunno 1993, a *La Règle du Je*; il primo (e unico) numero della rivista franco-inglese «Scope Magazine» (novembre 1992) è stato interamente dedicato al tema *Sur les traces de la mémoire*.

5. Gérard Leblanc, *Le petit autre*, «Communications», 68, 1999 (*Le cinéma en amateur*, a cura di R. Odin), pp. 41-42.

6. R. Odin, *Il film di famiglia*, «Bianco & Nero», LIX, 1, gennaio-marzo 1998, pp. 20-23.

7. Raymond Bellour, *Autoportraits*, «Communications», 48, 1988 (*Vidéo*, a cura di Anne-Marie Duguet e R. Bellour), pp. 327 e 344-345 (trad. mia).

8. R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in R. Odin, *Le film de famille*, cit., p. 34.

9. Alessandro Amaducci, *Fantasmi elettronici*, «Il Nuovo Spettatore», XII, 14, febbraio 1992, p. 250.

10. R. Odin, *La question de l'amateur*, «Communications», 68, cit., p. 78.

11. Catherine Russell, *Experimental Etnography. The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham and London, 1999 (capitolo *Autoethnography: Journeys of the Self*), pp. 277 e 279. Il testo di Mary Louise Pratt è *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London, 1992.

12. Michael Renov, *Autobiography in Media Art*, relazione al seminario del World Wide Video Festival, Amsterdam settembre 1999. Di Renov vedi anche, fra le numerose pubblicazioni dedicate a questo tema, *The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video*, «Afterimage», XVII, 1, estate 1989.

Il documentario d'autore nel cinema italiano
Dal dopoguerra alla contestazione

Serafino Murri

«L'arte [...] cerca di imitare un'espressione che non sia un'intenzione umana conficcata nella natura [...]. Se il linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto»
Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*[1]

Documentario e realismo: non conciliati

Mentre in Italia la realtà documentata al cinema portava il marchio del "cinegiornale Luce", modello di propaganda di stato paragonabile, per portata stilistica e ampiezza di produzione, all'ingegnosa orchestrazione della cinematografia dell'UFA da parte del dottor Goebbels in Germania, nel resto del mondo il documentario come forma d'arte, sullo slancio ancora intatto dell'infanzia del ventesimo secolo e delle sue utopie, trovava tra le sue fila poeti dell'immagine in movimento come Joris Ivens, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann, John Grierson e Jean Vigo, che (dentro o fuori dal gioco della propaganda) interrogavano il mondo spezzandone la neutralità, lasciando trapelare ciò che si esprime *attraverso* il reale, spesso nonostante e contro di esso.

Per questi cineasti la macchina da presa serviva a smentire la valenza mimetica dell'immagine e a lanciarsi alla *scoperta* di relazioni inaspettate, di mondi tanto più invisibili quanto più sotto gli occhi di tutti, mondi nuovi perché non ancora formulati, sculture del tempo storico fuori dagli schemi elaborati dal potere (fascista o democratico che fosse). *Quel* documentario, spazzato via in capo a qualche decennio dallo sviluppo progressivo del realismo cinematografico con il suo "verismo" addomesticato, non ha trovato neppure nell'Italia della ricostruzione postbellica o della contestazione studentesca-operaia del '67-69 grandi interpreti al di fuori del ghetto della specializzazione di genere, e tantomeno ha mai visto profilarsi qualcosa di simile a una «scuola» nazionale. Dal momento in cui i registi sono scesi per le strade a procurarsi uno scenario *oggettivo* per fornire verità attuale ai loro copioni sul modello di un Rossellini ridotto in pillole, la funzione del documentario ha finito più o meno con l'atrofizzarsi, regredendo ad un livello decorativo da *attualità* dei Lumière, o recuperando con intento ever-

sivo, sotto l'egida dell'infaticabile neorealista Cesare Zavattini, l'idea del «cinegiornale» come contro-informazione, o infine, nei casi più patetici, andandosi a radicalizzare in una descrittività pseudoscientifica da sussidio didattico televisivo. Nell'adorniano "dopo Auschwitz", insomma, la rinuncia alla poesia del reale dell'Europa postbellica, afflitta da complessi concentrici di colpa e di vittoria, è avvenuta sotto il segno di un'epica realista del riscatto popolare, mentre la sottile vena di autori *engagés* che ha continuato a praticare il documentario lo ha dovuto fare *sotto traccia*, accettando il confino nella soffitta dell'esercitazione, del genere "minore".

In questo quadro diventa emblematico e degno di una riflessione specifica il fatto che a frequentare il documentario in Italia, senza complessi e con una certa continuità, siano stati soprattutto gli autori cinematografici «di finzione» esteticamente più inquieti, quelli che non hanno mai cessato di riformulare e interrogare il senso della realtà al cinema. Per Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini, il corpo a corpo con la rappresentabilità del reale reso possibile dal documentario è servito a raggiungere una visione critica del mondo. Questi autori, approdati peraltro in età abbastanza matura e «da intellettuali» al mestiere del cinema, hanno utilizzato il documentario come parte integrante del lavoro poetico, facendogli svolgere il ruolo di "cantiere aperto" in cui tutte le maggiori intuizioni etiche ed estetiche hanno preso corpo o mutato di segno nel confronto diretto con lo spazio della Storia. In questi registi stilisticamente così densi ma sempre fluttuanti, impossibili da ridurre a formula o da considerare "maestri" nel senso di portatori di una tendenza epigonizzabile, che sono giunti spesso a cercare nella contraddizione con se stessi la linfa vitale per mantenere una coerenza estetica con il proprio tempo, il documentario da lavoro occasionale è diventato in altri termini il momento essenziale della verifica del proprio «fare cinema». È difficile considerare opere «minori» film della complessità estetica di *India matri bhumi* (1957-59) di Rossellini, *Gente del Po* (1943-47) di Antonioni o *Appunti per un'Orestiade Africana* (1968-73) di Pasolini. Il legame tra autopoiesi documentaria e ricerca narrativa si fa in essi così stretto da consentire di mettere a fuoco con precisione il rapporto osmotico tra la costruzione soggettivante della significazione e l'esplorazione inesauribile della "narrabilità" del mondo, della sua drammaticità intrinseca, della possibilità poetica di una sua «oggettivazione». È quello che cercheremo di fare attraverso questo breve saggio.

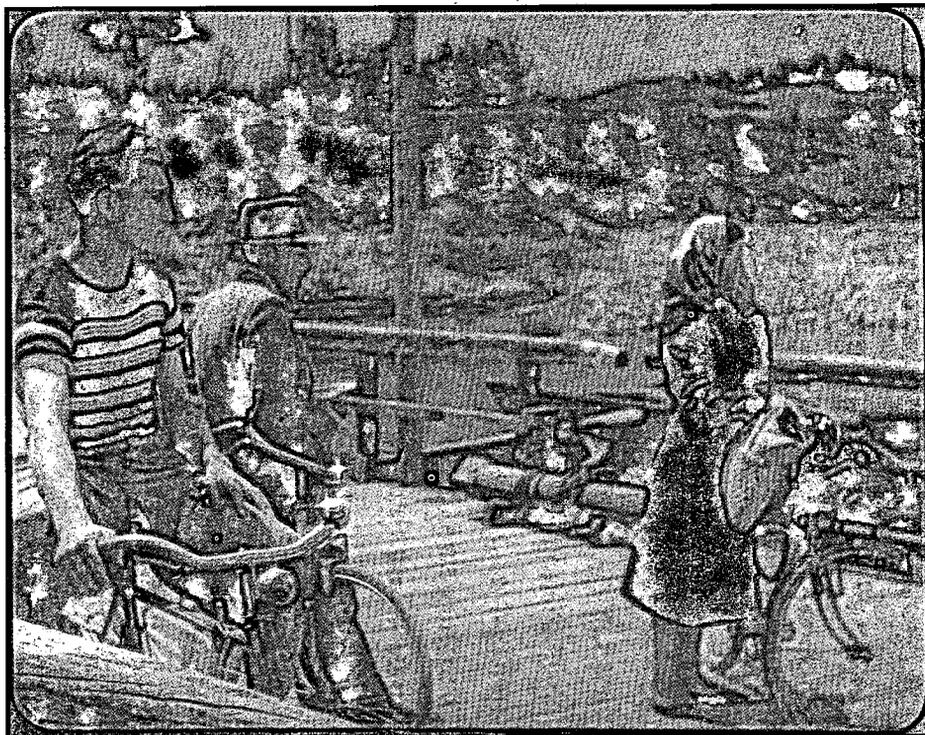
La sindrome dell'esordio: indizi sulla storia di un cinema fantasma

Nel secondo dopoguerra italiano sono stati essenzialmente due i momenti in cui la tensione ad esprimere il chiaroscuro della vita attraverso film di testimonianza diretta è esplosa in vere e proprie «ondate» di documentaristi passeggeri: la prima tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50,

quando la sensazione generata dalla lotta partigiana ha lasciato il passo alle opposte demagogie della ricostruzione; la seconda all'inizio degli anni '70, quando si sono avvertiti i primi riverberi nell'ufficialità politica dello spirito del '68, che si sposava perfettamente con l'utopia (ormai stagionata da oltre un decennio) del «cinema verità».

La prima ondata conta molti esordi di giovani registi (spesso arenatisi all'opera prima) nell'arco di una decina d'anni ma, salvo alcuni tentativi d'eccezione, risulta nel suo modello espressivo sostanzialmente non molto distante dall'estetica dei cinegiornali Luce. Al fondo della maggior parte di simili produzioni resta cioè intatto un «contenutismo» che si limita a contrapporre verbalmente alla retorica dannunziana dell'epoca fascista i retaggi severi dell'idea nazional-popolare gramsciana, senza preoccuparsi però di spingere la forma fino alla contraddizione dello schema classico, in un'osmosi strutturale tra argomento e mezzo espressivo, come fa in maniera esemplare Alain Resnais in *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, 1955).

Un lavoro che fa da matrice a diversi altri su questo piano è quello di *Giorni di gloria* (1945), tra i cui autori figura anche il realista-decadente e militante comunista Luchino Visconti, allievo del Renoir che aveva firmato *La Vie est à nous* (*La vita è nostra*) per il PCF nel 1936. Ma, per analizzare il percorso comune a quasi tutti i registi che si dedicano al cinema documentario dagli anni '40 fino alla metà degli anni '60, basta considerare l'esordio nel 1946 di due futuri interpreti della cosiddetta "commedia all'italiana": Luigi Comencini con *Bambini in città* e Dino Risi con *Barboni*. Si tratta di due opere che contengono in sé un ottimo livello di mediazione tra narrazione realista e capacità di documentazione lirica del reale. Insieme a lavori di poco successivi quali *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1950) di Carlo Lizzani o *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* (1953) di Fausto Fornari, questi film vanno a cadere non solo in un vuoto produttivo e distributivo, ma anche nella sostanziale indifferenza del mondo politico e della società dell'epoca.

Il circuito del cinema documentario si restringe progressivamente fino a chiudersi nei meandri di una produzione indipendente (di fatto impossibile al di fuori di finanziamenti politici e di enti locali) o nei recinti della palestra per nuovi talenti messa in piedi surrettiziamente con gli spiccioli delle grandi produzioni. Il documentario lirico, la cui strada era stata aperta nel 1947 da un'opera paradigmatica dalla lunga gestazione come *Gente del Po* di Antonioni, si riverbera in manierismo già nel 1951, quando Renzo Renzi realizza *Quando il Po è dolce*. Nello stesso anno si ha l'esordio di uno dei più prolifici «documentaristi di passaggio» del cinema italiano, il ferrarese (come Antonioni) Florestano Vancini, che realizza il suo *Delta padano*. È proprio Vancini a sintetizzare con chiarezza, in una dichiarazione del 1960, la mentalità sottesa all'atteggiamento di sorvolo di

Gente del Po di Michelangelo Antonioni

quasi tutti i cineasti italiani che si confrontano con questa pratica linguistica marginale, considerata dall'industria una sottospecie del *reportage* giornalistico e per questo defenestrata dalle sale e, di lì a qualche stagione, lasciata gradualmente alla deriva produttiva della televisione.

> Non siamo dei veri documentaristi. Facciamo i documentari soprattutto per mostrare di saper fare un film. In quasi tutti i miei documentari ho cercato di raccontare qualcosa: e fra i miei preferisco quelli più narrativi. Perciò non esiste in Italia una scuola del documentario, perciò non esistono grandi documentaristi: più o meno tutti noi ci serviamo del documentario come mezzo. Fatta eccezione per Michele Gandin e qualche altro, sono rarissimi i registi che fanno il documentario per «fare il documentario»[2].

Togliendo i pochi cineasti radicali che hanno approfondito il versante antropologico del documentario sulla direttrice Flaherty-Rouch – primo fra tutti negli anni '50 il palermitano Vittorio De Seta, e più tardi pionieri dell'entomologia della marginalità e del quotidiano attraverso il mezzo magnetico come il romano Alberto Grifi – il documentario in Italia è stato generalmente concepito come una meteora che precede fisiologicamente l'approdo al lungometraggio di finzione. L'idea di una "non filmicità" del documentario espressa da un autore come Vancini, ad un'analisi delle

opere (quasi sempre "di genere") che si sono succedute in quegli anni, sembra essere la chiave fondamentale per comprendere la fantasmacità di questo cinema in Italia. Un'idea che sembra diametralmente opposta a quella su cui sono costruiti non solo i ben noti documentari di Michelangelo Antonioni (*Gente del Po, N.U., L'amorosa menzogna, Superstizione, Sette canne un vestito*), ma anche quei cortometraggi naturalistici più o meno sconosciuti che Roberto Rossellini ha realizzato sul finire degli anni '30 come *Fantasia sottomarina* (1940), *Il tacchino prepotente* (1940) e *Il ruscello di Ripasottile* (1941), prima di esordire nella finzione. Si tratta di opere in cui non si utilizza la tecnica documentaria per narrare dei fatti attraverso una voce di commento descrittiva, ma al contrario si sfrutta la narrazione *per* immagini per giungere ad elaborare il senso di un mondo che le parole non sono sufficienti a restituire. Il documentario rappresenta per questi autori l'amplificazione lirica e sinfonica della non verbalità delle immagini, la ricerca di un'espressione altra: il contrario di una forma di narrazione involuta al suo stadio riproduttivo.

L'ondata documentaristica, a dimostrazione della tesi di Vancini, registra a cavallo tra gli anni '50 e i '60 una serie impressionante di esordi transitori: Elio Petri, ad esempio, nel 1954 si cimenta nel quadro di costume sul ciclismo *Come nasce un campione*, proseguendo il discorso nel 1957 con un documentario storico di carattere militante come *I sette contadini*, dedicato alla memoria dei fratelli Cervi, martiri della lotta partigiana. Sulla stessa linea si colloca anche il lavoro dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini dal 1954 al 1959: ricostruzioni storiche della Resistenza (*San Miniato '44*) e del Risorgimento (*Curtatone e Montanara, Carlo Pisacane*), documentari tra l'idillio e la cronaca sulle condizioni dei lavoratori (*Lavoratori della pietra, Carvunara*). In entrambi i casi, comunque, si tratta di interessanti preludi alla poetica della narrazione successiva, velata di sottile ironia in Petri o intrisa di epicità nei Taviani-Orsini. Fanno storia a sé un paio di esperienze spurie come quella, a cavallo tra anni '50 e '60, di Gian Vittorio Baldi, fautore di un "cinema-verità" sulla provincia (*Il pianto delle zitelle, Vita dei cessati spiriti, Luciano*), ancora tutto proiettato in un orizzonte idealmente neorealista, e quella del giovanissimo Marco Ferreri che (quasi esclusivamente nelle vesti di produttore) si avvicina al cinema all'inizio degli anni '50 attraverso l'esperienza di *Documento mensile* (1950-51) e il "film inchiesta" *L'amore in città* (1953).

L'appetito per la forma documentaria negli anni della contestazione è invece una sorta di ritorno a qualcosa di scomparso, un recupero del cinema *agit-prop* in un clima ormai ideologicamente quasi *underground*. Salvo rari, significativi casi, negli anni '60 il documentario scivola velocemente tra le pieghe autogestite dell'«immaginazione al potere», diventando strumento estemporaneo di denuncia e di "discorso politico" (si pensi

solo all'esperienza di *Paola* e *Viva il primo maggio rosso* che Marco Bellocchio realizza nel 1969 come militante dell'Unione dei Comunisti Italiani Marxisti-Leninisti), o entra a far parte in pianta stabile di una produzione di rango televisivo. Ancora una volta, con una longevità propositiva che ha del paradossale, è il «cinegiornale libero» di Cesare Zavattini la matrice che attraversa le poche esperienze prodotte all'interno del movimento della contestazione studentesca in nome della controinformazione, riecheggiando la militanza vertoviana. Con il solo antecedente nel 1962 di *Scioperi a Torino* di Paolo e Carla Gobetti, esperienze come quelle dei cinegiornali di Silvano Agosti a Roma (confluiti poi nei televisivi *Frammenti sull'autunno caldo*) o il film dell'operaio FIAT Franco Platania *La fabbrica aperta* (1971), caso limite del genere della "inchiesta di fabbrica", sono atti di testimonianza anche impressionanti, ma del tutto privi di un disegno estetico, che appartiene invece a diverse opere del maggio francese, come quelle di Chris Marker o del gruppo MK2 di Marin Karmitz (sta a sé l'esperienza anti-estetica del godardiano "gruppo Dziga Vertov"), per non parlare poi del Guy Debord de *La società dello spettacolo*.

Un discorso a parte, tra gli autori italiani che hanno esordito negli anni '60, merita Marco Bellocchio: un «narratore» ingabbiato, fin dagli esordi, in un'etichetta di «arrabbiato», che ha ripreso a più tornate nella propria carriera la prassi documentaristica, partecipando anche a esperienze collettive come quelle di *Nessuno o tutti/Matti da slegare* (1974) e de *La macchina cinema* (1978). I suoi documentari sono una sorta di specchio della sua esperienza artistica e politica; lo sguardo è puntato verso se stesso, volto all'approfondimento della propria esperienza biografica e generazionale, già usata come propellente nel cinema di finzione. In opere quali *Vacanze in Val Trebbia* (1980) non c'è traccia dell'idea del documentario come genere di servizio (a un'idea, al puro esperimento dei mezzi ecc.): si tratta di una sorta di recupero e di registrazione di ciò che, pur sostanziandola, resta fuori del quadro della produzione narrativa di Bellocchio.

Rossellini, Antonioni, Pasolini e il fondamento estetico della realtà

Che il documentario possa travalicare la sua apparenza estemporanea di taccuino d'appunti di un narratore per immagini, lo dimostra lo scambio osmotico che con esso ha avuto il cinema di Rossellini, Antonioni e Pasolini. È qui che va a definirsi in maniera essenziale anche il sottile rapporto tra l'attività intellettuale dei registi, il loro diversissimo grado di coscienza politica e la volontà pragmatica di un impegno "nel reale", in un momento storico in cui l'eco delle lotte politiche invade ineludibilmente qualsiasi gesto espressivo. Se nei film di finzione di Antonioni predomina lo stesso pessimismo esistenzialista che già era in filigrana nel documenta-

rio d'esordio *Gente del Po* («Secondo me i film di denuncia non servono a niente. Tutte le cose restano come prima, un'analisi della situazione in Italia dimostra proprio questo. Il film è un prodotto che viene dimenticato subito. Il cinema non influenza affatto coloro che dovrebbe influenzare»[3] – dirà all'epoca di *Chung Kuo-Cina*), per Pasolini e Rossellini l'intenzione liberatoria e pedagogica del cinema resta un obbiettivo primario che accomuna il lavoro della documentazione e quello dell'affabulazione, anche se le strade per raggiungerlo sono diametralmente opposte. Mentre Pasolini formula un linguaggio indigeribile, inassimilabile dalla cultura di massa (quello che egli stesso definisce «cinema d'élite»), Rossellini si prefigge donchisciottescamente una didattica del mezzo televisivo attraverso la creazione (agitata da propositi antirazzisti, rivolta a spezzare l'appiattimento superficiale imposto dall'alto alla cultura di massa) di un linguaggio di accesso popolare alla cultura.

Le conclusioni della ricerca dei tre cineasti, condotta sulla base di elementi analoghi di inquietudine morale, sono se non opposte, profondamente diverse. In Pasolini l'attività documentaristica equivale ad una ricerca di immagini come segni del «Linguaggio della Realtà»[4] (bacino di verità senza mediazioni), che scorre parallela alla protesta contro la negazione sociale dell'alterità insita nei presupposti sillogistici e omologanti del linguaggio razionale e ancor di più nel fascismo «mimetico» della pubblicità. In quest'ultima trapela quell'*ideologia dell'evidenza* che impedisce ogni tentativo di oltrepassare la logica induttiva delle immagini attraverso l'imposizione dell'equivalenza tra visione, fattualità e verità[5].

Per Antonioni (come per il primo Resnais) il lungo ed articolato esordio da documentarista è invece il momento essenziale della formulazione di una poetica di de-realizzazione, in cui a poco a poco affiora l'impossibilità di «rivelare» ed affermare il reale attraverso le immagini, le quali diventano la prova concreta della consunzione storica del vero. Antonioni giunge all'idea di una fondamentale "ottusità" (nel senso barthesiano) del senso visivo, soggiogato dalla «immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai»[6] semplicemente perché la visione è il gesto più soggettivante e proiettivo, per quanto ambisca alla neutralità.

Nel Rossellini di *India* l'occhio documentario come abbattimento dei diaframmi enunciativi che separano l'idea dall'espressione diventa, viceversa, approdo poetico, impulso per un ritorno in seno alla storia dell'umanità e scelta radicale di un'estrema semplicità espressiva, di un'immediatezza perseguita a costo di rendere didascalico il risultato del proprio (sofisticato) lavoro preparatorio.

Alla radice dell'importanza dialettica che la pratica del documentario ha nella poetica degli autori «narrativi» vi sono comunque ragioni profonde, che riguardano lo stesso nucleo estetico dell'arte cinematografica. Nel suo rapporto fertilmente ambiguo tra riproduzione e rappresentazione, in-

N. U. di Michelangelo Antonioni

fatti, il cinema documentario rappresenta il terreno d'elezione per comprendere i meccanismi portanti della logica dell'arte filmica: quella logica "evenemenziale" su cui, ben al di là della semplice logica narrativa, di quella consequenziale-razionale, e perfino della logica simbolica dell'icona, il cinema costruisce la sua specificità estetica, il suo *modus significandi*. L'immagine filmica, nella sua processualità, è *ontologicamente* differente dall'immagine simbolica, in quanto non fonda la sua forza espressiva nell'astrazione e nella condensazione dello spazio-tempo all'interno di una dinamica bloccata nel suo momento topico. O meglio, l'immagine filmica opera il suo processo di significazione su almeno due livelli distinti. Se è vero che al livello narrativo-consequenziale (articolato dal montaggio, bestia nera di tutti e tre gli autori in questione) un film può toccare i processi simbolizzanti della metafora e della traslazione del senso in un "messaggio", al livello più basilare, che chiameremo (prendendo in prestito un termine dalla psicologia cognitiva) «protonarrativo», livello che nel cinema documentario si fa preponderante, il meccanismo di significazione è molto più semplice e sottile, più simile al disordine referenziale e relazionale dell'oralità verbale o a quello dei fluttuanti processi della percezione che non all'astratta sintassi progressiva della scrittura o dell'icona. L'immagine filmica, infatti, non addensa in sé tutti i significati dello spazio e del tempo

Coll. Aprà

Roberto Rossellini sul set di *India*

dell'icona in base ad una tensione unilineare che mira alla "pulizia" dalle interferenze, non tende (a differenza dell'immagine pittorica o fotografica) a purificare l'oggetto espressivo "cinematograficizzandolo". L'immagine che cattura il tempo nel suo quadro mobile è prima di tutto una pratica di inumazione del tempo storico, di eternazione dell'intimità effimera che costituisce il gusto e il senso della vita, di quell'aroma lasciato dal passaggio della vita in forme, sguardi e movimenti destinati a spegnersi senza lasciare traccia. Il film ha insomma a che fare con l'effimero immanente, con la transitorietà come oggetto, o, come lo ha definito Andrej Tarkovskij, con il «tempo scolpito»[7]. Nell'immagine filmica, di cui la fattispecie documentaria è prototipo e matrice originaria fin dall'epoca dei Lumière, a costruire il *senso* visivo è prima di tutto ciò che sopravanza il significato della comunicazione *per* immagini, spingendo la comunicazione *nell'*immagine fino

al limite dell'esperienza vissuta, in un ambito presemantico, emozionale e simultaneo della comprensione degli eventi. Questo aspetto resta invisibile nelle forme espressive iconiche che non constano della mimesi temporale, mentre nel cinema si manifesta, anzi, a rigore è proprio quel che definiamo *in sé* il «cinema». Si tratta di un processo interstiziale, la cui categorizzazione è sempre difficile e iperbolica a causa della sua assoluta contestualità, della sua unicità in quanto segno: cosa che appare chiaramente nell'unica grande opera dedicata all'argomento, quell'imponente corpus di exempla con cui Gilles Deleuze ha cercato di fissarne i contorni ne *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*[8].

L'essenza *filmica* del reale è qualcosa di molto simile a quanto Henri Bergson, parlando del movimento, definisce lo «spazio tra due gesti» o all'ambito che Ludwig Wittgenstein, parlando della lingua, definisce come il contestuale «gioco linguistico»[9], o infine a quell'esperienza tacita di interrelazione e condivisione del vissuto che l'epistemologo Heinz von Foerster chiama «danza comune»[10] della comunicazione. L'immagine "evenemenziale" – che si fonda cioè sull'accadimento, sulla progressione di eventi interni ed eterogenei, che scardina e reintegra il principio dell'univocità-unicentricità percettiva e cronologica su cui sono costruite tanto la logica razionale quanto la narrazione – costituisce un'esperienza estetica *protonarrativa* perché opera una (ri)costruzione del mondo che non segue regole esplicative ma si fonda sui principi costruttivi e simultanei della soggettività.

L'estetica del documentario finisce così per riguardare in modo diretto il problema estetico fondamentale di tutto il cinema: quello della comprensione del mondo e degli eventi da parte di un soggetto, o, in altri termini, della *costruzione della realtà.* Come nota Merleau-Ponty:

> Un film significa [...] che una cosa significa: l'uno e l'altra non parlano ad un'intelligenza separata, ma si rivolgono al nostro potere di decifrare tacitamente il mondo o gli uomini, e di coesistere con loro[11].

Sulla stessa linea del pensatore francese sembra collocarsi anche la riflessione di Pasolini quando, riferendosi all'immaginazione individuale come parte di un linguaggio non verbale, afferma che «in realtà non c'è "significato": perché anche il significato è un segno»: il segno della lingua della Realtà, costantemente ritradotta da ogni individuo ben al di là delle intenzioni di ogni messaggio e contenuto, perché «la sede dove questa traduzione si svolge è l'interiorità»[12].

L'interiorità di cui parla Pasolini viene scorporata e oggettivata nel meccanismo del cinema, che procede con la stessa assenza di continuità cronologica e topologica dell'immaginazione individuale. La questione del realismo nell'arte "riproduttiva", nello specifico rapporto analogico che si instaura tra immagine filmica e reale rappresentato, è un paradosso del tutto analogo a quello che Roland Barthes riconosce alla fotografia:

> Il paradosso fotografico consisterebbe allora nella coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire l'"arte", o il trattamento, o la "scrittura", o la retorica della fotografia); [...] il fatto cioè che il messaggio connotato (o codificato) si sviluppa qui a partire da un messaggio senza codice. Questo paradosso strutturale coincide con un paradosso etico: quando si vuole essere "neutri, oggettivi", ci si sforza di copiare minuziosamente il reale, come se l'analogico fosse un fattore di resistenza all'investimento dei valori (è perlomeno la definizione del "realismo" estetico): come può dunque la fotografia essere contemporaneamente "oggettiva" e "investita", naturale e culturale?[13]

Qui Barthes tocca con la consueta acutezza il *punctum* della questione del realismo: la falsità dell'equazione realtà-neutralità, che è forse il motivo estetico fondamentale che accomuna il lavoro documentaristico dei tre cineasti in questione, ma soprattutto è ciò che rende necessario puntualizzare a cosa ci si riferisce quando si parla di "realismo" come "prassi della realtà". Quanto di definitamente espressivo e significante vi sia già nel livello protonarrativo (che Barthes definisce «senza codice») della costruzione dell'immagine, quello su cui il regista opera le sue scelte etiche e di campo prima e al di là della narrazione, è evidente.

La (ri)scrittura del reale conduce l'autore a confrontarsi con una serie di problemi propriamente espressivi per circoscrivere il senso delle immagini, che nel secondo livello della significazione, quello narrativo, viene *spiegato* nelle concatenazioni implicative dei significati, laddove nel primo è semplicemente un'esperienza il cui senso va *compreso simultaneamente*. La comprensione, insomma, non è un processo che riguarda significati stabili riducibili a oggetti definiti di un racconto, ma una presa d'atto estetica, un'interrelazione sensoriale con un ambito complesso di fenomeni da cui emerge con nettezza ciò che Theodor W. Adorno, riferendosi alla significazione nell'opera d'arte, ha fissato concettualmente con l'espressione «oggettualizzazione dell'inoggettuale»[14]. Nell'immagine filmica diventano elementi obbiettivi e tangibili la tristezza, la rabbia, la gioia, l'orrore, insomma sensazioni situate al di là della storia narrata e dei segni, come riflesso mimetico della dimensione profilmica di cose visibili o avvertibili nelle immagini. È esattamente questo flusso emozionale della comprensione, che Adorno definisce *inoggettuale*, l'ambito della comunicazione estetica protonarrativa di cui l'immagine documentaria è l'espressione pura e più compiuta: solo in questo senso il documentario rappresenta, fisiologicamente ma non assiologicamente, uno stadio che precede quello narrativo. In questo senso, la questione del realismo posta nei termini di un'eventuale minore o maggiore fedeltà delle immagini ad un ipotetico mondo reale diventa insussistente. Non si tratta di operare una mimesi delle *res*, dei panorami o degli oggetti, ma al contrario una mimesi dell'elemento inoggettuale e comprensibile dell'esperienza: non di due parole o due gesti, ma di quello

spazio immediato e reticolare, fatto di interrelazioni e rapporti, entro cui gesti, scelte, decisioni, parole e azioni prendono forma e senso *concretamente,* in modo tutt'altro che astratto o puramente concettuale.

Dichiara a questo proposito Rossellini:

> In ognuno dei miei film, voglio captare la realtà. Ma la realtà non esiste, è sempre soggettiva. Bisogna quindi cogliere al volo le sensazioni, le emozioni che creano una parvenza di realismo[15].

Del resto, nell'idea di realismo come "ricerca del reale" che ha caratterizzato quasi tutto il cinema italiano del dopoguerra, la comprensibilità dell'esperienza storica è affidata a un'idea spontanea e antropocentrica della visione, all'esperienza reale del soggetto come nocciolo della verità. Ancora una volta, la sintesi di questa tendenza la si può affidare alle parole di Rossellini:

> Quello che mi interessa in questo mondo è l'Uomo e l'avventura, per ciascuno unica, della vita! [...]. Ogni essere è unico nel suo genere, anche se sembra che tutti si assomiglino [...]. Siccome non ho paura della verità e ho la curiosità dell'essere umano passo per un grande realista! Lo sono, sì, se il realismo significa abbandonare l'individuo davanti alla macchina da presa e lasciare che sia lui stesso a costruire la sua storia[16].

Al fondo di quest'acuta descrizione si agita un paradosso simile a quello proposto da Barthes sul reale fotografico: rientra nell'ambito del comprensibile non ciò che è universale perché comune a tutti, ma ciò che è universale in quanto *unico*, come unica è l'esperienza della vita di ciascuno in senso del tutto specifico. E l'unicità dell'esperienza (che si riflette simbolicamente nel solipsismo collettivo della visione cinematografica) è appunto ciò che dev'essere compreso, che opera lo scarto significativo dall'analogicità riproduttiva del mezzo filmico, perché impossibile da *spiegare* attraverso una narrazione, di per sé tendente all'oggettivazione. È la sostanza cronica dell'esperienza storica, che il cinema rende misteriosamente ripetibile (con tutte le sue incoerenze, le resistenze opposte dall'umano all'universalità e i suoi salti temporali "qualitativi"), a porre la settima arte in una posizione specifica, lontana dalla separazione dal mondo delle altre opere d'arte, e a lasciare sempre aperta l'ipotesi di un realismo. Il documentario vivifica la tendenza realista in quanto in esso ciò che diventa ripetibile e disponibile è l'*esperienza del mondo* senza significati ulteriori.

Ad accomunare nella pratica del documentario Rossellini, Antonioni e Pasolini è innanzitutto l'interesse per i singoli uomini, unito ad una sorta di indomita ossessione per il *Geist* della propria epoca. Il documentario, nel cinema d'autore di matrice realista (o, come nel caso di Antonioni e Pasolini, metarealista), ha il ruolo di affinare la capacità di cogliere una

costellazione storica nell'unicità della sua esperienza concreta, che è ciò che definiamo "reale". Ricorrendo ancora una volta ad Adorno, possiamo parlare di una comune tensione dei tre cineasti verso il superamento dei contenuti narrativi a favore del «contenuto di verità»[17]: uno spostamento della significazione dall'ambito dei significati letterali (ciò che è rappresentato come profilmico e come diegesi) all'ambito della verità *dell'esperienza* dell'opera, dell'interagibilità soggettiva di cui l'opera è sostanziata. È infatti questo a rendere ogni opera un "enigma", qualcosa che resta non svelato pur nella sua stessa evidenza: il contenuto di verità è ciò che le opere dicono *in sé*, al di là dei loro significati obbiettivanti, è una sorta di alchimia che si compie tra l'opera e quei fattori che non ineriscono più né alla volontà del soggetto, né alla sua capacità espressiva. Definito da Adorno come il «nucleo dell'esperienza storica *attraverso il soggetto*», il contenuto di verità sembra calzare perfettamente al discorso che Rossellini conduce sul realismo, condiviso dalle estetiche di Antonioni e Pasolini.

> Oggetto vivo del film realistico è il "mondo", non la storia, non il racconto. Esso non ha tesi precostituite perché nascono da sé. Non ama il superfluo e lo spettacolare, che anzi rifiuta; ma va al sodo. [...] È, in breve, il film che pone e si pone dei problemi[18].

L'emersione epifanica di un "mondo vissuto" in tutta la sua spontanea drammaticità è il nucleo di tutto il cinema di Antonioni, vero *trait d'union* tra le forme estreme e tangenti del "documentario narrante" e della "narrazione afasica" del cinema di finzione. I personaggi di Antonioni si perdono progressivamente negli ambienti in cui nasce la loro storia, fino a diventare perfetti sconosciuti allo sguardo dello spettatore: sono presenze evidenti e impenetrabili al contempo, con cui "entriamo in contatto" (ravvicinato eppure privo di immedesimazione) come con i «tipi» che popolano i suoi documentari. Questo processo di indeterminazione è già perfettamente compiuto in *Gente del Po*, straordinario esempio di documentario «a soggetto», una sorta di *L'Atalante* trascinato fuori dalla dimensione sognante della fiaba, mantenendo solo la malinconia e il clima rassegnato della gente di fiume, la cadenza dei suoi «ritmi millenari», sempre uguali, incessanti. I paesaggi annegati nella nebbia, attraverso cui *Il grido* (1957) traccia una topologia dell'angoscia individuale senza possibilità di espressione, respirano la stessa forza, la stessa bellezza introversa dell'immutabile dramma della sopravvivenza: il nucleo lirico di *Gente del Po* è lo stesso impenetrabile silenzio dell'operaio protagonista de *Il grido*, stretto, come la famiglia che vive sul barcone in riva al fiume, in un ruolo definito biologicamente, emblema di un destino di povertà.

Che lo stile di Antonioni si nutra della sua scrittura documentaria lo dimostrano anche i termini della sua «poetica del disagio»: il confronto (perduto in partenza) dell'individuo con il mondo della tecnica – che il

Comizi d'amore di Pier Paolo Pasolini

cineasta ferrarese descriverà radicalmente, sia attraverso l'automatismo fisico e sentimentale degli agenti di borsa nella città macabra de *L'eclisse* (1962), sia attraverso la sinfonia cromatica della provincia industriale ne *Il deserto rosso* (1964) – ha una miriade di punti di contatto con un "documentario industriale" come *Sette canne, un vestito* (1949). Realizzato per conto della Snia-Viscosa, azienda tipo della neonata ideologia del progresso consumista che si diffonderà negli anni '50, il cortometraggio è un vero e proprio crescendo lirico della materia naturale in decomposizione e della meccanicità del lavoro umano, che sfociano nel "miracolo" di un tessuto di sintesi chimica, pronto per essere indossato con eleganza dalle modelle in passerella, per dare finalmente l'impulso all'emulazione a decine di donne dai bisogni irregimentati dalla spettacolarizzazione, la nuova mitologia del moderno.

Sotto il profilo delle tecniche linguistiche è ancora più determinante un lavoro in apparenza amorfo come *N.U.* (1948), che ha per oggetto una giornata degli spazzini di città. Il breve film beneficia infatti di un "montaggio libero" in cui le inquadrature procedono staccate, isolate, fissando momenti, rubando emozioni passeggere e curiose apparizioni dalla strada: immagini che ritroviamo intatte, nella loro fondamentale assenza di interpretabilità, anche in un film-enigma come *L'avventura* (1960), do-

Giorgio Pelloni, Alberto Moravia e Pasolini sul set di *Appunti per un'Orestiade africana*

ve la realtà si sottrae allo sguardo indagatore e lo mortifica nella perdita di senso e finalità degli eventi. Se ancora una volta la sostanza del cortometraggio è la mestizia inappellabile della vita lavorativa, Antonioni compie qui la scelta radicale di risolverla occupandosi «anziché delle cose, dei paesaggi o dei luoghi, delle persone, in un moto più caldo, molto più benevolo, molto più interessato»[19]. Ma se il film "riscalda", lo fa per contrasto, con un calore simile a quello che si sprigiona nell'abrasione da ghiaccio: raffreddando dapprima la materia narrata in geometrie di luoghi-oggetti che appaiono a lampi improvvisi, dentro i quali poi le umili gesta dei lavoratori, nella loro meccanica dedizione, non lasciano trapelare il minimo accenno di empatia esteriore, limitandosi a farci condividere il calore involontario dell'esperienza.

La narrazione empatica (tipica del neorealismo) lascia in questo modo il posto all'entropia di una "rappresentazione evenemenziale", forma attraverso cui Antonioni, tra fenomenologia e male di vivere, disegna il suo mondo regolato da leggi inconoscibili, di cui si avvertono solo sintomi senza causa nella vita di ciascuno. La ricerca dell'accidentalità come evento fondamentale e disvelatore del senso, da cui si evolve la necessaria incompiutezza di ogni narrazione, ha origine insomma da quest'alveo dove nulla

si può spiegare al di là di se stesso. L'atteggiamento morale è parimenti bloccato, sospeso nel percorrimento e nella constatazione dei fatti in una forma di pessimismo cosmico che, similmente a quello del Leopardi della *Ginestra*, trova nella pulsione scopica, nel tenere gli occhi aperti di fronte al deserto, l'unico modo per non allentare mai la coscienza del vero.

Anche nel cinema di Pasolini il legame tra documentario e film di finzione è simbiotico. Lo dimostra l'esistenza di diversi «documentari preparatori» ai suoi lungometraggi (reali o semplicemente progettati), che consentono di scandagliare in maniera esemplare il rapporto tra il contatto diretto con il reale *da rappresentare* e le scelte estetiche nel *reale rappresentato*, all'interno dell'inguaribile, metamorfico istinto realista dell'autore. Il più esplicito di questi lavori è certo quel *Sopraluoghi in Palestina per il film "Il Vangelo secondo Matteo"* (1963-65), in cui il viaggio nello sfacelo postindustriale degli scenari storici della vita di Cristo si fa metafora di uno spirito cristiano perduto e da ritrovare – seguendo la lettera del Vangelo – non in un luogo geografico ma umano: in mezzo a coloro che ne hanno il bisogno, coloro che attendono la redenzione, i reietti e i poveri di spirito di tutto il mondo. In questo *travelogue*, come nell'immediatamente precedente film di montaggio *La rabbia* (1963), si fa evidente il cristianesimo fondamentale del militante marxista Pasolini: è il portato di una religione naturale scagliata contro gli orrori perbenisti del cattolicesimo di facciata, rappresentato dal «contraltare della destra» Guareschi, al quale una produzione ottusa ma precocemente *politically correct* aveva affidato la seconda metà del film, per fornire una versione antagonista all'interpretazione del mondo attuale del comunista Pasolini. È questa sorta di religione pauperista, in velocissimo spostamento dalle periferie romane a quelle del (Terzo) Mondo, che fa da sfondo alla scelta di ricostruire lo scenario della cristianità originaria e dell'opera di Cristo tra i Sassi di Matera, presepe naturale e ricettacolo della povertà del Mezzogiorno abbandonato dal resto di Italia, con tutto il valore simbolico che una simile scelta può comportare.

Dal Terzo Mondo interno alle strutture onnifaghe del capitale Pasolini si getta in seguito, a capofitto, nei paesi più poveri della terra, in un viaggio ideale che lo porta dall'India d'elezione rosselliniana, da cui nascerà *Appunti per un film sull'India* (1968), allo Yemen de *Le mura di Sana'a* (1970), invettiva-appello alle Nazioni Unite contro lo scempio urbanistico di uno dei complessi urbani più antichi del mondo, perpetrato dal governo filosovietico di quel paese. Sono le tappe di una ricerca dei residui di un mondo precedente al «dopostoria» portata avanti da un rivoluzionario utopista che non si rassegna alla legge del più forte, al «mutamento antropologico» eugenista e razzista che il capitale industriale impone con subdola violenza mimetica a ogni diversità, assimilandola e distruggendola. Un film come *Il fiore delle mille e una notte* (1974), vertice di quella "trilogia della vita" che intendeva recuperare *contro l'evidenza*

la ricchezza del corpo, del sesso e della «disperata vitalità» come uniche armi di liberazione dall'oppressione della forma merce, non è spiegabile appieno senza la riflessione sulle analogie tra l'Africa moderna e l'antica Grecia messa in atto nell'opera di Pasolini che stilisticamente più risente del cinema *underground*: *Appunti per un'Orestiade africana*. L'India, lo Yemen e l'Africa diventano così l'espressione concreta dell'utopia antagonista, la testimonianza di una naturalezza possibile colta sulle soglie della sua definitiva estinzione (anche per vocazione degli stessi poveri ad essere inglobati dalla ricchezza illusoria del modello occidentale), che si mescola al fermento sensuale e arcaico di ciò che non è ancora corrotto dall'industrializzazione selvaggia e dal modello catastrofico di "progresso senza sviluppo" liberista.

Che *India* sia l'unico, grande documentario libero del padre del neorealismo, e rappresenti una svolta insperata al termine di un periodo di ricerca inquieto e spesso delusorio, lo afferma Rossellini stesso:

> Vorrei continuare ciò che ho iniziato con *India*: scoprire gli esseri e le cose così come sono, nella loro estrema semplicità. Il più piccolo evento della vita quotidiana contiene in sé uno straordinario potenziale drammatico. Per questo adesso mi rifiuto di guardare nella macchina da presa. Ho abbastanza esperienza per sapere quale sarà la resa dell'immagine. Questo mi permette di essere libero di controllare la materia il più completamente possibile, e in questo modo non subisco la tentazione della compiacenza per un qualsiasi effetto[20].

India è un film che nella sua immediatezza prelude alle maggiori regie televisive, mantenendo però intatta la distanza dalla teatralità della messa in scena che caratterizzerà queste ultime. È forse il vero canto del cigno del cinema di Rossellini, il coronamento dell'aspirazione di una vita alla sparizione dell'artificio di "mestiere", nell'incontro con una realtà nuda e assolutamente inerme, talmente semplice da far rabbrividire. La possibilità di far assumere una rilevanza espressiva fondamentale all'evento minimale, di costruire dal nulla una drammaturgia della realtà, sogno utopico che solo l'estrema elementarità del modello di vita può consentire, mette in grado Rossellini di raggiungere un livello insperato di lirismo privo di aggettivazioni, nei costanti passaggi tra animali, uomini e paesaggi, presi in un unico flusso suggestivo che disvela il legame fondamentale di tutte le cose, secondo la visione contemplativa e corporale della vita tipica di una cultura abissalmente distante dal pragmatismo occidentale. Attraverso *India* Rossellini realizza, insomma, il sogno di un cinema materico, dove il filtro della macchina da presa smette di essere tale: un cinema-occhio che coincide con l'immagine che vede, e che si limita finalmente a *testimoniare*, restando se stesso, le proprie emozioni.

1. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 132-133.
2. Florestano Vancini in Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Poetiche delle Nouvelles Vagues 2. Italia*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 15.
3. Michelangelo Antonioni, intervista a «Il Resto del Carlino», 3 marzo 1972, riportata in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
4. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991 (I. ed. 1972), pp. 167 sgg.
5. Sulla questione del linguaggio mimetico cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
6. Michelangelo Antonioni, prefazione a *Sei film*, Einaudi, Torino, 1964.
7. «Tempo scolpito» è la traduzione letterale del titolo *Zapecatlënnoe vremja*, reso in italiano con *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, che raccoglie le riflessioni teoriche del regista russo.
8. Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1986, e *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1988.
9. Per la nozione di "gioco linguistico" cfr. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967.
10. La metafora della danza comune è utilizzata da von Foerster per descrivere gli aspetti relazionali del linguaggio, opposti a quelli «semantici-ontologici».
11. Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, conferenza del 13 marzo 1945 all'IDHEC di Parigi; in Alberto Barbera e Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, p. 288.
12. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 264.
13. Roland Barthes, *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, p. 9.
14. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 189.
15. *Roberto Rossellini: Le général escroc et héros*, intervista a cura di Jean Douchet, «Arts», 9 novembre 1959; trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1997 (I ed. 1987), pp. 226-228.
16. *Rossellini: «Quand je commence à devenir intelligent, je suis foutu...»*, intervista a cura di Roger Régent, «L'Écran Français», 175, 2 novembre 1948; trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, cit., pp. 57-59.
17. Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit.
18. R. Rossellini, in *Colloquio sul neorealismo*, a cura di Mario Verdone, «Bianco e Nero», XIII, 2, febbraio 1952.
19. M. Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, Colloquio al Centro Sperimentale di Cinematografia del 16 marzo 1961, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1961.
20. *Roberto Rossellini: Le général escroc et héros*, cit.

Häxan, un film-saggio nell'epoca del muto

Ivelise Perniola

Nessuno è ancora stato bruciato sul rogo per aver detto la verità tramite immagini, come invece avvenne quando la si scrisse nei libri. Forse manca al cinema un suo grande martire, prima di poter essere considerata un'arte dello stesso peso delle altre?
Benjamin Christensen

Un tentativo ambizioso

Per comprendere la straordinaria originalità del terzo film di Benjamin Christensen, *Häxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*, 1922) e la rottura che esso provoca nel sonnolento panorama del cinema muto danese, non bisogna trascurare la chiusura e la mancanza di interesse per il cinema in quanto arte, che contraddistingue la produzione dei primi decenni del '900. Il genere più in voga in Danimarca è il melodramma sociale, di solito condito da elementi piccanti e da qualche effetto speciale in grado di sorprendere il pubblico. Una forte censura domina soprattutto in fase di sceneggiatura; nel 1916 lo scrittore Jens Locher pubblica un testo-guida per giovani sceneggiatori (*Come scrivere un film*), nel quale si impartiscono i medesimi precetti in voga nei manuali della Nordisk (la più importante casa di produzione scandinava dell'epoca), sin dal 1913.

> Nel film vi devono essere almeno due o tre personaggi principali, e lo scrittore deve sempre tenere presente che vi deve essere almeno un personaggio le cui sorti generino simpatia e apprensione da parte del pubblico. Una trama semplice e scorrevole, senza troppe digressioni, è preferibile. Crimini come l'assassinio, il furto, la truffa, la falsificazione di denaro non devono assolutamente essere mostrati, ma solo suggeriti. La trama deve essere contemporanea e deve svolgersi tra le classi più agiate; film ambientati tra povera gente e contadini non sono accettati [...]. Non è permesso scrivere alcunché volto a deprezzare o a infamare la monarchia, le autorità, il clero o l'esercito. Il nichilismo e l'anarchia non sono ammessi. Ogni film deve avere qualche efficace e originale effetto in grado di creare il climax dell'opera[1].

Le figure di Benjamin Christensen e di Carl Theodor Dreyer si inseriscono in tale desolante panorama. Il primo, nel suo peregrinare da un luogo all'altro (dalla Danimarca alla Svezia, dalla Germania agli Stati

Uniti), mostra la difficoltà di trovare una strada autoriale autonoma e priva di pressioni esterne. Il disagio e la sostanziale impossibilità di lavorare in patria lo accomunano a Dreyer, come sottolinea Ebbe Neergard.

> Christensen e Dreyer devono essersi sentiti in competizione molte volte nel passato. Ma devono essersi anche sentiti come compagni di sventura. Entrambi erano ambiziosi individualisti all'interno di un'industria che è troppo spesso mentalmente meccanizzata, ed essi si sono spesso scontrati con la cieca routine del cinema commerciale. Entrambi hanno dovuto lottare in mezzo a innumerevoli difficoltà per trovare possibilità di espressione nei limiti delle condizioni di produzione di un piccolo paese[2].

Tuttavia, mentre Dreyer, sicuramente dotato di una genialità superiore al suo collega, è riuscito a emergere con l'aiuto e il sostegno di illuminati produttori stranieri, Christensen è rimasto, suo malgrado, legato a *clichés* di genere che gli hanno impedito un'emancipazione autoriale, forse possibile in presenza di maggiori sostegni e maggiore fiducia. Del resto, si sa, *nemo propheta in patria*; e la Danimarca è sempre stata avara con i suoi pochi profeti. Dopo la morte di Dreyer non è emerso nessun discepolo che si sia ispirato dal grande maestro (come invece è avvenuto in Svezia con Vilgot Sjöman e Bo Widerberg in rapporto a Bergman). In un controverso e amaro saggio sul cinema danese, Pierre Legrand rileva polemicamente:

> In Danimarca tutto accade come se Dreyer non fosse mai esistito. Il cinema danese è a-dreyeriano (*adreyeren*). [...] L'inquietudine religiosa non è il forte dei «meridionali della Scandinavia». Si è riso di Kierkegaard, si è stati ostili a Dreyer. La filosofia appartiene alla tradizione empirista. L'arte ha una vocazione pratica. [...] Si sdrammatizzano sistematicamente le situazioni. Kierkegaard e Dreyer non sono altro che dei tragici. [...] In breve, la paura del paradosso, nel senso forte del termine, nel senso di Kierkegaard, sembra essere un elemento capitale. Si scartano coloro che sono al di fuori della ragione, anche se traducono una ragione più profonda[3].

Christensen, del resto, deve cercare in Svezia i capitali per produrre *Häxan*. Proprio in questo film si può leggere in filigrana una feroce critica alla società danese, alla sua paura della diversità e della rottura antisociale. Con un'opera sulle streghe, Christensen vuole diventare il Giordano Bruno del cinema, quel martire che ancora manca al cinema per diventare una vera arte; ma, invece di un fiammante rogo medievale, ottiene l'esilio, più o meno volontario, e la condanna ad un ingiusto oblio.

Al progetto *Häxan*[4] Christensen lavora per oltre tre anni, dal 1918 al 1921. In un primo momento, di fronte alla difficoltà nel reperire i finanziamenti, si trova addirittura costretto a vendere la propria collezione di mobili antichi. *Häxan* avrebbe dovuto essere il primo episodio di una trilogia: la seconda parte avrebbe avuto per titolo *La santa*, mentre la terza *Gli spiriti*. L'idea di Christensen è quella di realizzare un grande affresco delle superstizioni più o meno approvate dalla Chiesa ufficiale, basandosi

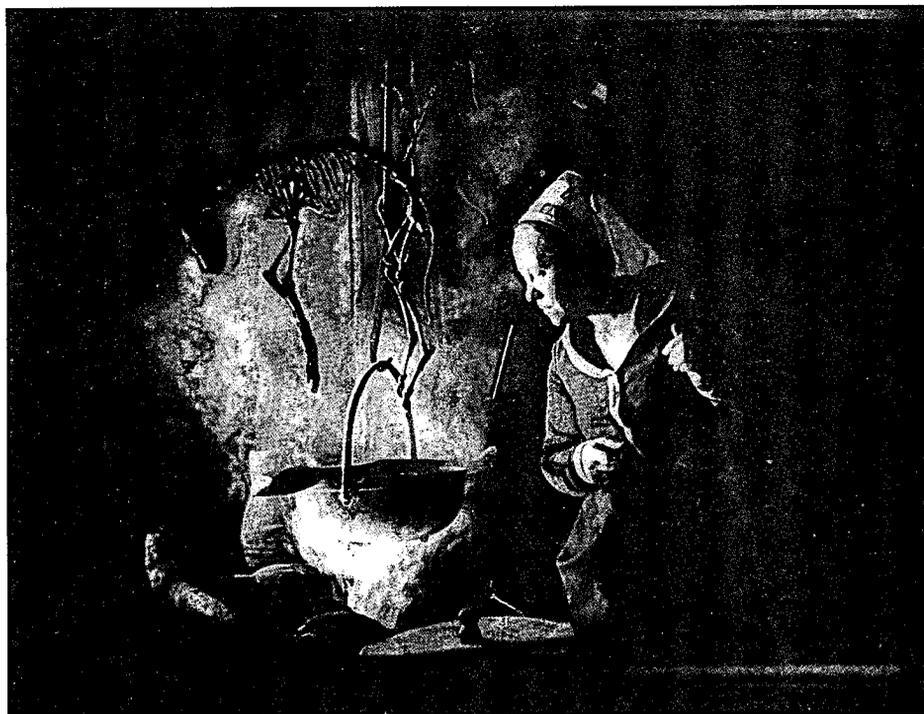
su consolidate ricerche scientifico-antropologiche. Tuttavia, la sua richiesta di assistenza scientifica avanzata ad eminenti studiosi viene liquidata con sufficienza e il regista danese deve reperire in totale autonomia le basi scientifiche della propria opera. A tale ragione si deve forse una certa superficialità nell'investigare le ragioni storico-sociali del fenomeno della stregoneria e una certa grossolanità nell'accostamento tra i fenomeni di caccia alle streghe e le moderne nevrosi psicopatologiche.

La volontà di rimanere il più possibile aderente alla realtà dei fatti emerge anche dalla scelta (piuttosto anomala per l'epoca) di utilizzare quasi tutti attori non professionisti. La vecchia strega, che interpreta un ruolo centrale nel film, è incarnata con perfetta immedesimazione dalla settantottenne Maren Pedersen, un'anziana infermiera che Christensen trova in un ospizio alle porte di Copenaghen. Lo stesso regista interpreta inoltre la figura del diavolo con grande abilità espressiva. *Häxan* ci offre una sorprendente galleria di volti, valorizzata da un sapiente uso del primo piano che non mancò di influenzare anche Dreyer. Il merito dell'eccellente resa visiva dell'opera va indubbiamente anche al direttore della fotografia, Johann Ankerstjene, da molti considerato il più grande operatore del cinema danese. Come rileva Georges Sadoul:

> L'arte riesce a trasfigurare dettagli che senza di essa sarebbero stati solo ripugnanti; Christensen ha saputo eguagliare lo spirito di Bosch, di Bruegel, di Callot e di Goya. La scienza dell'illuminazione ha conferito una realtà fantastica ai trucchi estremi e alle maschere di cartone[5].

Ci informa John Ernst[6] che il film in origine era colorato con tonalità che riflettevano valenze psicologiche e che una particolare cura cromatica era riservata alle scene notturne.

Girato negli stabilimenti di Hellerup, alla periferia di Copenaghen, con modesti capitali svedesi, *Häxan* è, come recita il sottotitolo «una conferenza culturale mediante immagini viventi». Le fonti ispirative si possono articolare lungo due direzioni: le suggestioni iconografiche e le suggestioni letterarie. Tra le prime, accanto ai nomi più scontati di Francisco Goya (autore di una celebre serie di immagini rappresentanti sabba di streghe e figure diaboliche) e di Hieronymus Bosch con le sue visioni infernali, un ruolo importantissimo viene svolto da due artisti: il daneseNikolaj Abildgaard e lo svizzero, naturalizzato inglese, Johann Heinrich Füssli. La tela di Abildgaard intitolata *Incubo* (1800), che raffigura una donna nuda, distesa languidamente su un letto e sovrastata da un diavolo nero e minaccioso, richiama perfettamente la composizione di una famosa inquadratura di *Häxan*, sia nella scelta di disposizione spaziale dei corpi sia nelle dimensioni prospettiche. Anche *L'incubo* (1810) di Füssli ci riporta immediatamente alla mente le immagini del film. Sebbene tali confronti tra l'immagine pittorica e quella cinematografica siano piuttosto improdut-

tivi, tuttavia l'accostamento ai due pittori risulta inedito in un panorama critico che tende a riproporre sempre le medesime suggestioni iconografiche, escludendo quelle che sono più vicine all'autore di *Häxan*.

Le presunte fonti letterarie ci riservano un'altra sorpresa: la monumentale opera in molteplici volumi dello studioso danese Alfred Lehmann[7], sulla superstizione nei suoi vari aspetti. Uno di questi volumi è esplicitamente dedicato alla stregoneria e abbiamo buone ragioni per pensare che Christensen lo abbia letto prima del lavoro di Michelet, *La sorcière*, generalmente citato come la prima fonte letteraria del film. L'idea, inoltre, di realizzare una trilogia cinematografica sulla superstizione potrebbe proprio scaturire dal modello enciclopedico del Lehmann. È comunque innegabile che il testo di Michelet abbia fornito degli spunti notevoli. La descrizione del sabba offertaci dallo scrittore francese richiama le atmosfere cupe e deliranti e le streghe mature e conturbanti di *Häxan*:

> La fidanzata del diavolo non può essere una bambina; ci vogliono trent'anni, la figura di Medea, la bellezza dei dolori, l'occhio profondo tragico e febbrile, con grandi ondate di serpenti che cadono in disordine[8].

Il vivido espressionismo di Michelet e il suo feroce anticlericalismo si trasmettono con immutato vigore a Christensen. La rappresentazione del fatto bruto (senza superflui corollari teorici) diventa, per l'uno e per l'al-

tro, la miglior arma d'attacco contro le folli superstizioni che hanno insanguinato i secoli passati. La donna rappresenta, per entrambi, il capro espiatorio di una società oppressa dalle ingiustizie, dal senso del peccato, dalla colpa e dalla miseria più nera:

> La Chiesa la tiene nel peggior conto (è Eva, il peccato in persona). A casa la picchiano; al sabba, immolata; sappiamo come. In fondo, non è di Satana, né di Gesù. Non è niente, non ha niente[9].

Il teologo domenicano Jacob Sprenger, autore nel 1486 del famigerato *Malleus Maleficarum* (una guida nei processi contro la stregoneria), sostiene addirittura che il termine "femmina" stia per "fe-minus" ovvero "senza fede, con meno fede dell'uomo". Dal punto di vista teologico, la donna è segnata dal peccato originale e quindi resta l'intermediaria del diavolo. La strega agisce in maniera contraria allo spirito di gruppo: una traditrice tra le mura domestiche. Proprio la donna che, sposando un uomo, entra a far parte di un'altra famiglia sembra il soggetto più predisposto al tradimento (*Vredens Dag* di Dreyer, che ha molti legami con *Häxan*, tratta proprio del tradimento tra le mura domestiche). Il dubbio che la caccia alle streghe possa essere letta anche come una folle mania misogina viene insinuato, in *Häxan*, attraverso la rigida contrapposizione figurativa che separa le donne, sottomesse e cupe, e i monaci, imponenti e candidi nelle loro nivee tonache. Si può forse pensare, inoltre, che il legame identificato da Christensen tra il sonnambulismo e la stregoneria sia stato suggerito proprio da Michelet:

> Vien fuori che c'era, oltre al vero sabba, un sabba immaginario, al quale molti per terrore credevano d'assistere, soprattutto donne sonnambule che s'alzavano di notte e correvano per la campagne[10].

Il tentativo di reperire le fonti più o meno dirette per un film come *Häxan* si rivela particolarmente utile, considerando la cura con la quale Christensen si è documentato, per fornire una base scientifica alla propria creazione; sappiamo, attraverso le recensioni dell'epoca, che egli pretese che, nella sala nella quale era stata organizzata la prima ufficiale del film, venissero distribuiti agli spettatori dei *dépliants* recanti tutte le fonti bibliografiche di riferimento.

Häxan ha una struttura regolare e una ben meditata alternanza tra immagini e didascalie. Escludendo le sequenze più apertamente oniriche e fantastiche (situate soprattutto nella parte centrale del film), il discorso procede in maniera chiara e lineare, al pari di una dimostrazione didattica, e con la cadenza di una didascalia ogni quattro o cinque inquadrature. Il film, della durata di 80 minuti, può essere facilmente diviso in sei parti: un'introduzione di stampo didattico, realizzata con disegni, piccoli modellini animati e ricostruzioni; l'antro della strega e la pozione d'amore; Maria-la-Tessitrice e la sua persecuzione; la giovane strega e il mona-

co innamorato; le suore ossesse; la spiegazione dei fenomeni dal punto di vista della psicoanalisi contemporanea.

L'introduzione, che consta di 41 inquadrature e di 19 didascalie, si apre con il seguente avvertimento:

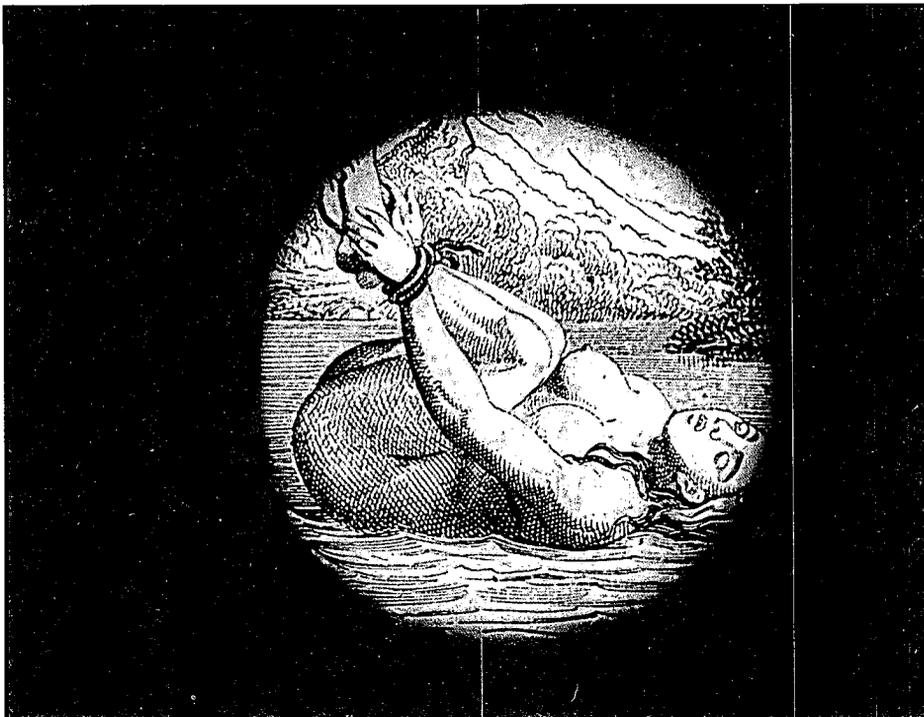
> Questo lavoro è basato su di un'estenuante ricerca, volta a ricostruire quelle orrende aberrazioni di un'età nella quale il satanismo disturbava molte anime.

Con chiarezza e concisione, l'introduzione offre una panoramica attraverso le credenze delle ere passate, dai Caldei fino alle soglie del XV secolo.

Il primo episodio, che ha come nucleo centrale l'antro della strega Karna e la pozione d'amore, raccoglie al proprio interno alcuni brevi sotto-episodi: un cadavere sezionato da due fratelli, un mendicante maledetto da una strega e condannato a non poter più chiudere la bocca, apparizioni di Satana nelle camere da letto di giovani donne inquiete, le lusinghe del diavolo ad una vecchia strega. Christensen ci vuole offrire, in apertura del film, una selezione dimostrativa dei fatti più ricorrenti e delle superstizioni più diffuse nel XV secolo. Non siamo ancora entrati nella *fabula*, e tuttavia non siamo più nella fase strettamente documentaria, ci troviamo in una zona intermedia tra realtà e finzione.

Il secondo episodio vede una vecchia mendicante, Maria-la-Tessitrice, accusata ingiustamente per la morte improvvisa di un giovane uomo. L'accusa, il processo e la confessione della presunta strega occupano circa un terzo del film. L'evoluzione dei fatti è scandita da misurate dissolvenze incrociate che ci portano con drammatico pathos verso il prevedibile rogo finale. È interessante osservare l'*escalation* che porta alla confessione di Maria: le torture terrificanti cui viene sottoposta, le minacce, i giochi dialettici, le denunce estorte con false promesse e le prime apparizioni nella mente turbata della povera vecchia. Ciò che è una realtà soggettiva nell'accusato, diventa una realtà oggettiva per l'accusatore. Le immagini del sabba acquistano una inquietante dimensione che rivela il sottile confine tra il delirio e la realtà. Come scrive Tristan Renaud:

> L'onirismo di *Häxan* si spiega anche attraverso un secondo grado: le scene diaboliche che noi vediamo non sono altro che le proiezioni mentali di una immaginazione sconvolta dal dolore. Colui che viene torturato con l'accusa di stregoneria inventa le proprie menzogne, conformi a ciò che ci si aspetta da esso[11].

Le denunce di Maria-la-Tessitrice ci portano con naturalezza al terzo episodio del film, che vede un frate sconvolto dall'amore per una giovane donna, la quale, proprio per tale nefasta influenza, viene condotta sul rogo. La strega bella e seducente si può rapportare al mito della maga Circe.

Circe simbolizza la seduzione ed è l'archetipo della donna che essendo di sua natura incantatrice e ammaliatrice, sottomette tutti gli uomini al suo volere[12].

L'anticlericalismo di Christensen raggiunge l'apice in questo episodio: i monaci sono rappresentati con crudezza, senza attenuanti, pronti al compromesso e alla corruzione per ottenere i propri vantaggi, sadici, crudeli e spietati.

A cavallo tra il terzo e il quarto episodio, abbiamo un'altra parentesi documentaria sugli strumenti di tortura utilizzati nei processi di stregoneria; Christensen con freddezza ne mostra la forma e l'uso che ne veniva fatto. L'ultimo episodio, prima della discutibile conclusione, si rifà al famoso caso delle ossesse di Loudun (dal quale Ken Russel ha tratto, nel 1971, *The Devils*): un gruppo di suore cade in preda alla follia demoniaca, suscitata dalla presenza di un curatore spirituale. In *Häxan*, l'episodio viene appena accennato e limitato ad una curiosa rappresentazione delle suore in preda a un'esaltazione bacchica. In conclusione, si salta velocemente dal XV secolo ai giorni nostri e al legame che intercorre tra la presunta stregoneria di un tempo e le moderne nevrosi psichiche. Il sonnambulismo, l'isteria e la cleptomania sono le nuove facce delle vecchie superstizioni.

Il repentino spostamento, dal cuore del Medioevo ai giorni nostri, ha lasciato perplessi molti critici e molti studiosi, sin dall'uscita del film; basti

citare un intervento apparso su un quotidiano svedese, all'indomani del grande debutto di *Häxan*.

> La parte finale non è convincente. Da un lato, perché da un punto di vista quantitativo non, "fa peso", ed è troppo corta in confronto a ciò che la precede, che è più lungo, più dettagliato, più compatto e più lavorato; dall'altro lato non sembra che si tratti più della stessa cosa, la credenza nelle streghe era, in un modo o nell'altro, legata ad un tipo di religiosità, che assomiglia piuttosto a certi tipi di derivazioni religiose che si possono ritrovare oggi, tipo la credenza nei morti, nei santi o l'acquisto di rimedi farmaceutici magici[13].

Tuttavia, avendo ben presente il progetto che Christensen intendeva intraprendere, ci rendiamo conto di come il finale sia perfettamente simmetrico al resto del film. *Häxan*, ponendosi come lavoro scientifico e documentato, non poteva lasciare aperti spiragli fantastici o suscitare immagini che indulgessero ad una descrizione calligrafica e stereotipata di un tempo ormai trascorso. Se il mondo contemporaneo ha superato il delirio della caccia alla streghe, la superstizione continua, con forme rinnovate, con maggiore senso critico, ma con immutata forza di persuasione. Il compito che Christensen si assume è quello di risvegliare l'attenzione e di proporre, al nostro sguardo (attraverso le immagini) e alle nostre capacità di riflessione (attraverso le persuasive didascalie), una chiave di lettura valida sia per il passato che per il presente. Ma il rischio di sostituire i miti, piuttosto che di abbatterli, è dietro l'angolo. Sovente, infatti, il ricorso alla psicoanalisi non fa altro che alimentare nuove credenze, atte a soddisfare il nostro bisogno di spiegazioni (come sostiene Wittgenstein[14], nelle sue note di lettura ai testi di Frazer). La piscoanalisi è, forse, la moderna superstizione: ciò a cui si rapporta tutto ciò che non è razionalmente spiegabile. Psicoanalisi e mitopoiesi sono più vicine di quanto solitamente non si osi ammettere. Christensen, pur all'interno di un progetto inequivocabilmente organico, ha peccato di una certa superficialità.

> Ridurre gli intrighi del Sabba e le cupe festività che egli [Christensen, *ndr*] ci ha mostrato attraverso l'Occidente durante i secoli alle convulsioni insensate di gruppi di isteriche fa decisamente sorridere. [...] Da qui a fare di una sfortunata cleptomane l'*avatar* moderno dei seguaci di Satana intercorre un abisso che il regista ignora allegramente[15].

L'allegra disinvoltura di Christensen è ben lontana dalla cupa minacciosità di Dreyer. In *Blade af Satans Bog* (Pagine dal libro di Satana, 1920) il più illustre collega danese vede, infatti, l'ombra di Satana allungarsi con inalterata potenza all'interno degli spiriti commossi dei partecipanti alla guerra di liberazione finlandese. Surclassando la psicoanalisi, Dreyer ci dice che Satana è nella storia, nelle guerre e nei tradimenti.

Per quanto *Häxan* sia un'opera totalmente originale nell'ambito della cinematografia dell'epoca, si possono riscontrare delle curiose affinità strutturali e tematiche con altri film. Il teorico spagnolo Carlos Stahelin[16], in un interessante piccolo saggio, individua quattro opere sotto molti aspetti simili a *Häxan*. Nel 1908, Georges Méliès realizza *La Civilisation à travers les âges*: dodici episodi di violenza diluiti in diciotto minuti. La brevità della pellicola rende il progetto eccessivamente ambizioso e confusionario; tuttavia esso va segnalato come uno dei primi tentativi di affrontare una panoramica storica sulla diffusione del male attraverso i tempi. Nel 1912, in Italia, abbiamo *Satana* di Umberto Maggi (un'opera che ha avuto più successo all'estero che in patria): il tema è l'impero di Satana che si ripete in spazi e tempi distinti. Il film è diviso in quattro capitoli, ciascuno legato all'altro, come variazioni su di un medesimo tema. Il primo capitolo è ispirato al Vecchio Testamento e vede la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre; il secondo parte invece dal Nuovo Testamento e ci narra la vicenda di Erode; il terzo salta al Medioevo, mentre il quarto ci conduce in piena età contemporanea e al centro vi è il potere mefistofelico della società industriale. Un panorama delle violenze nella storia umana, analogo a quello di Méliès, lo ritroviamo nel celeberrimo *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith; il film è diviso in quattro episodi e si articola lungo quattro coordinate spazio-temporali: la caduta di Babilonia nel 539 a.C., la Passione di Cristo, la notte di San Bartolomeo nel 1572 e l'episodio denominato *La madre e la legge*, ambientato nell'epoca contemporanea. Il capolavoro di Griffith è indubbiamente una delle fonti ispirative più forti nel cinema degli anni '10 e '20; e sue influenze stilistiche e strutturali si possono leggere in filigrana in quasi tutta la produzione cinematografica del tempo. La struttura del *Satana* di Maggi richiama, invece, molto da vicino il film di Dreyer *Blade af Satans Bog*, dove l'impero di Satana si dispiega attraverso i secoli e il demonio assume molteplici personalità, si camuffa con istrionica abilità ora sotto le spoglie del tentatore di Giuda, ora sotto quelle di un inquisitore spagnolo, ora di un rivoluzionario traditore durante la Rivoluzione Francese e durante la guerra di liberazione finlandese nel 1917.

I quattro episodi di *Blade af Satans Bog* sono strutturalmente molto legati, se non altro per la presenza di un medesimo attore che incarna le mutazioni mefistofeliche, ma anche per la dinamica narrativa, che vede ripetersi il meccanismo del tradimento e della condanna. L'anticlericalismo che ritroveremo due anni dopo in *Häxan* (è indubbio che l'opera di Christensen deve moltissimo a *Blade af Satans Bog*) è nel film di Dreyer evitato in maniera alquanto manichea: il conflitto si gioca tra il Bene e il Male come princìpi assoluti, estranei al credo o alle superstizioni che di volta in volta segnano la specie umana. Il Male esiste, per comodità lo si chiama Satana, ma il suo potere è multiforme e diffuso; il principio del

Bene è l'unico in grado di contrastare la catena di morte e distruzione che Satana produce a ogni sua apparizione.

È da subito evidente come la drammaticità e il senso del peccato di Dreyer contrastino con lo scetticismo sorridente di Benjamin Christensen. I due registi danesi (le cui vite e le cui carriere si sono sovente sfiorate), pur trattando medesimi spunti, producono risultati emotivamente e formalmente diversi, percorrono infatti i medesimi binari con mezzi differenti. Basti pensare a *Vredens Dag*[17] (*Dies irae*, 1943), il film di Dreyer che ha come tema una denuncia ed un processo per stregoneria; oppure a *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928), che nutre forti legami con il mondo delle false credenze medievali. A Dreyer non interessa smascherare le superstizioni, ma piuttosto dimostrare che esse scaturiscono dalle colpe e dai peccati degli esseri umani. Il tema della stregoneria assume nei suoi film connotazioni decisamente opposte e inconciliabili. Secondo Carlos Stahelin, tuttavia, la struttura temporale di *Blade af Satans Bog* è molto più coerente rispetto ad *Häxan*:

> Lo schema di quest'opera, molto meno ordinata e sistematica di quella di Dreyer, può essere semplificato riducendolo in tre parti: una spiegazione nel presente dell'archeologia della stregoneria, una discesa nelle rappresentazioni del Medioevo, un'ascesa in un aneddoto dell'età moderna [Stahelin si riferisce probabilmente all'episodio delle ossesse di Loudun, *ndr*] ed un finale, alla maniera di un epifonema, nel presente[18].

Lo svolgimento attraverso diverse epoche è, dunque, ciò che lega i cinque film citati; mentre *La Civilisation à travers les âges*, *Intolerance* e *Häxan* espongono un inventario di violenze e di soprusi durante i secoli, *Satana* e *Blade af Satans Bog* focalizzano il trionfo dell'Impero del diavolo su un'umanità debole e prostrata. Tutte queste opere sono legate a doppio filo (Dreyer dichiara di essersi ispirato a Griffith e a Maggi, Christensen non nega l'influenza di Dreyer e così via), dimostrando l'esistenza di una connessione stilistico-formale (peraltro già ampiamente riscontrata) e di una comunione tematica nel cinema mondiale dei primi anni del secolo.

Dobbiamo a questo punto accennare alla problematica della censura e sul modo in cui *Häxan* viene accolto nei vari paesi. In Danimarca, il film esce qualche mese dopo rispetto alla Svezia. Viene proiettata una copia senza tagli e l'accoglienza è piuttosto tiepida. Per quanto le immagini mostrate siano piuttosto esplicite, tuttavia l'attitudine didattico-illustrativa dell'opera smussa la carica eversiva e predispone lo spettatore ad una sorta di *Verfremdung* brechtiana che distanzia l'impulso emotivo dalla scabrosità del contenuto visivo. Tuttavia, come sottolinea John Ernst, l'opera di Christensen rappresenta effettivamente qualcosa di mai visto prima sugli schermi cinematografici europei.

In quale altro film dell'epoca si trova una scena nella quale delle giovani e belle streghe sfilano di fronte al diavolo e gli baciano il sedere? Quando mai si è visto un film con delle vecchie signore che fanno pipì e gettano il contenuto dei loro recipienti davanti alle porte della gente? In quale altro film dell'epoca vi sono tante immagini di perversioni sessuali, di torture, di misfatti commessi contro gli animali, di blasfemia e di donne nude? E allo stesso momento tutti svolti e dipinti con tanta innocenza?[19]

Il successo di *Häxan* cresce con il tempo: esso è infatti uno dei pochissimi film ad uscire nelle sale di prima visione per altre tre volte, a distanza di anni (nel 1932, nel 1942 e nel 1952), in piena epoca sonora: a dimostrazione che la complessità e i vari livelli di lettura del film necessitano di una visione reiterata e di una sedimentazione, attraverso gli anni, dei contenuti teorici e degli aspetti formali dell'opera. In Francia e in Germania, *Häxan* subisce numerosi tagli da parte dei comitati di censura cattolici; molti picchetti di fondamentalisti religiosi vengono organizzati di fronte alle sale che proiettano il film. Negli Stati Uniti, invece, è addirittura proibita la proiezione pubblica. Il direttore del comitato americano di censura viene licenziato dopo aver mostrato questo film "porco" (usiamo la parola adottata nella lettera di licenziamento) durante una rappresentazione riservata agli intellettuali newyorkesi. Un critico scrive sul «New York Times»:

Bisognerà rimostrare questo film tra venticinque anni, signor Christensen, forse allora l'America sarà matura per vedere la vostra arte[20].

Dopo dieci anni, *Häxan* viene mostrato in una edizione completamente distrutta dai tagli, proprio nel periodo in cui Benjamin Christensen lavora ad Hollywood. Risulta paradossale sapere che, ancor oggi, negli Stati Uniti d'America, è considerato un film proibito e che l'unica versione presente sul mercato in VHS appartiene ad una collana di filmacci di serie-B emblematicamente denominata *Satan Is Coming-Another Gem from the Era of Exploitation Films!*

John Ernst sostiene che l'accoglienza statunitense del film di Christensen è paragonabile soltanto al grande scandalo creato in Europa da *L'Âge d'or* di Luis Buñuel. In una tale affermazione è implicito il giudizio che Ernst dà dei bigotti americani: la loro chiusura mentale e il loro provincialismo, restio a qualsiasi espressione artistica, è di gran lunga peggiore di quello dei cattolici francesi e tedeschi, che almeno permisero l'uscita del film. Un critico proverbialmente controcorrente come Ado Kyrou tesse profondi elogi dell'opera, nel suo testo sul cinema e il surrealismo.

> *Häxan* non è solamente la descrizione fedele di un'epoca magica, il suo fine è più vasto e Christensen sferra con il suo film la più violenta requisitoria contro la chiesa criminale, la sua inquisizione e i suoi strumenti di tortura. Questo documentario dovrebbe essere mostrato in tutti i licei del mondo[21].

Da qualunque prospettiva decidiamo di affrontare il problema, rimane il dato di fatto che *Häxan* è un'opera di grande originalità, forse troppo in anticipo sui tempi, soprattutto per la curiosa scelta di adottare l'inedito amalgama di realtà e finzione. La sua carica innovativa riserva ancora qualche sorpresa e la sua proiezione nelle scuole di tutto il mondo ci libererebbe forse da alcune delle tante streghe che affollano la società contemporanea.

Il primo film-saggio dell'epoca del muto

Häxan non è un'opera facilmente definibile: racchiuderla nel gruppo dei film di finzione appare da subito limitante, per una pellicola che aspira ad essere una conferenza culturale sul tema della stregoneria. D'altro canto, il genere strettamente documentario rifiuterebbe l'inserimento di un'opera a tratti profondamente affabulatoria e diegeticamente complessa, che non esita ad inventare storie di fantastica superstizione popolare e che indulge su una (ben poco documentaria) sequenza descrittiva di un sabba di streghe. Insomma *Häxan* è un ibrido dalla natura sfuggente e indefinibile.

Di fronte al dilemma, ci viene in soccorso John Ernst. Il biografo di Christensen sostiene infatti che *Häxan* è un semi-documentario, al pari di *Nanook of the North* di Robert Flaherty. Tuttavia le analogie tra i due film si fermano al livello di una condivisione terminologica. Infatti, mentre *Häxan* è palesemente una ricostruzione che ricorre alla presenza di attori e di scenografie dichiaratamente fittizie, *Nanook of the North* ricerca la vi-

ta vera e costruisce un'unità diegetica seguendo alcuni personaggi reali. Flaherty pedina uomini veri che agiscono al pari di eroi di un film e chiede loro di agire come attori, mentre Christensen chiede ai suoi attori di agire come uomini (i molti figuranti non professionisti, non recitano nel ruolo di se stessi). Entrambi i film sono comunque privi di un intreccio, di una *fabula* cronologicamente conclusa.

> Sia Flaherty che Christensen sono persone che percepiscono il mondo più che persone che progettano dal loro interno qualcosa sul mondo[22].

Ovvero, sia *Häxan* che *Nanook of the North* nascono dall'osservazione del mondo circostante e dalla conoscenza della storia e sono ben lungi (pur con tutto il loro grado di finzione implicita) dall'essere storie inventate dalla fervida mente creatrice di uno sceneggiatore ferrato. Il loro essere, nello stesso tempo, realtà e interpretazione soggettiva di una realtà ci porta a qualificarli come semi-documentari. Nel momento in cui abbiamo una percezione della realtà diretta da un punto di vista, allora ci troviamo di fronte ad un genere che ancor oggi attende una sua normativa. Sia la ricostruzione di una realtà (*Häxan*) che la rappresentazione della vita vera mediata da un certo grado di messa in scena (*Nanook of the North*) rientrano dunque nell'ambito di ciò che John Ernst definisce semi-documentarismo. Tuttavia, a noi sembra necessario correggere i termini della questione, creando un'effettiva distinzione, anche a livello terminologico, tra opere così profondamente differenti.

Häxan, più che un semi-documentario può essere definito un film-saggio, forse il primo della storia del cinema. Tale idea sembra condivisa anche da altri autori; vale la pena citare per esteso l'acuto intervento di Leandro Castellani.

> *La Strega* rappresenta il primo caso, almeno a nostra conoscenza, in cui il cinema tenta la via del "saggio critico", unificando in un discorso organico, complesso, sviluppato, i mezzi e gli elementi più diversi, dalla stampa all'animazione, alla ricostruzione, alla ripresa documentaristica. È sorprendente come Christensen, non avendo ovviamente voci fuori campo a sua disposizione, sia riuscito a svolgere un discorso attraverso l'ausilio di lunghe didascalie che, come un vero e proprio commento parlato, esplicitano i nessi fra le immagini, postillando le inquadrature precedenti e preludendo a quelle successive. Gli espedienti di lettura, i mascherini, le sottolineature, le animazioni, la ripresa delle medesime inquadrature per indicare la ripresa di alcuni concetti, permettono allo spettatore di seguire senza soluzione di continuità questo "saggio sulla stregoneria" che, fra l'altro, sembra preludere in maniera impensata, la tecnica della moderna inchiesta televisiva[23].

E proprio dell'inchiesta televisiva *Häxan* possiede la natura miscellanea e frammentaria, il salto cronologico e spaziale, la dispersione e l'impossibilità della sintesi. Il film di Christensen spezza con impietosa durezza l'unità dell'azione tragica; che, secondo l'insegnamento di Aristotele,

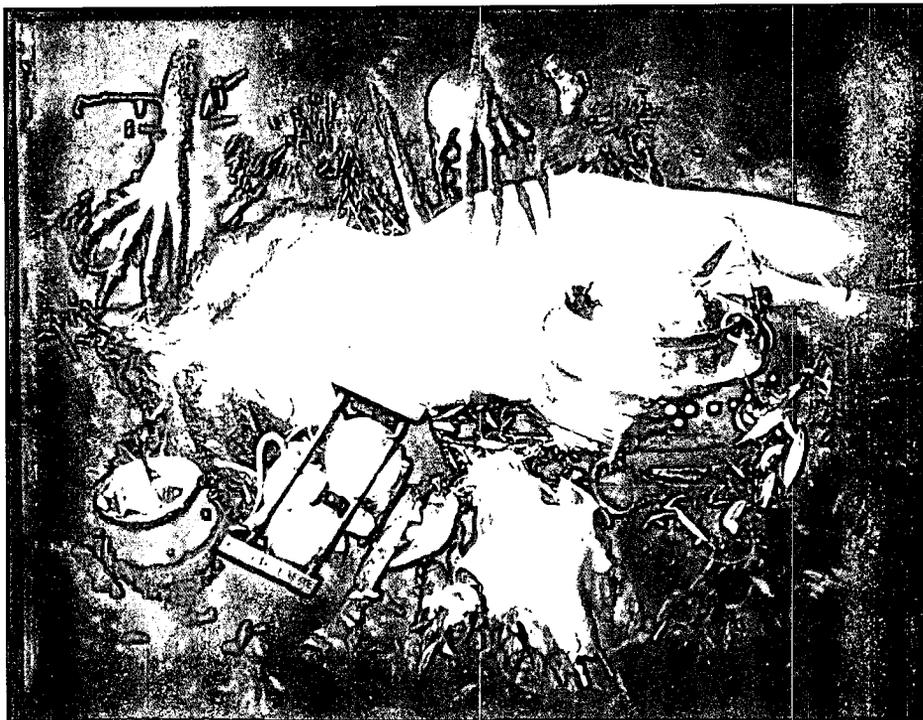
deve dipanarsi con continuità, dal principio alla fine, in modo tale che tutti gli eventi di essa si congiungano e non sia possibile eliminarli o mutarli di posto, senza modificare e rivoluzionare l'ordine dell'insieme. In *Häxan* tutto è scomponibile e modificabile, addirittura l'ordine e l'esistenza di alcune didascalie. Le unità di spazio, di tempo e di azione non sono minimamente rispettate, rendendo impossibile la visione del film secondo le usuali convenzioni spettatoriali di un film di finzione.

Si può concludere che, se ogni *fiction* cinematografica che si rispetti deve essere fedele almeno ad una delle tre unità aristoteliche, allora *Häxan* non è un film di finzione. Per quanto alcuni episodi sembrino diegeticamente conclusi, tuttavia, ad una osservazione più attenta, ci rendiamo conto che la loro natura è frammentaria e il sottile confine tra realtà e finzione, veglia e sogno, è continuamente e costantemente attraversato. La famosa sequenza del sabba può essere letta seguendo molteplici direzioni: un sogno di Maria-la-Tessitrice, una sua invenzione, una rappresentazione documentata di testimonianze dell'epoca, una distorsione storica di riti campestri, e così via. Nessuna immagine di *Häxan* è necessariamente vera o falsa. Ogni fotogramma galleggia nel limbo del possibile. Christensen gioca con lo spettatore, con ironica scaltrezza, diluendo le sue certezze e trasportandolo in un regno ancora sconosciuto, laddove le aspettative della finzione non sono più valide e quelle del documentario vengono continuamente rinnegate. Il fatto che *Häxan* sia qualcosa di completamente diverso dalla produzione cinematografica dell'epoca è parso evidente sin dall'inizio; sul manifesto pubblicitario svedese del film si poteva leggere:

> Una creazione artistica straordinaria che non si muove lungo le direzioni tipiche della drammaturgia del cinema.

Jean Béranger, esperto di cinema scandinavo, scrive nel 1960:

> Interamente originale per l'epoca, la struttura di quest'opera insolita si apparenta subito con quella di un saggio o di una conferenza illustrata, piuttosto che con quella di uno "script" tradizionale. Durante questa dimostrazione per immagini, le riproduzioni di stampe e di antiche incisioni si alternano con scene ricostruite a partire da vecchie cronache e da autentici rapporti di processi[24].

Passando in rassegna le varie interpretazioni che studiosi, anche distanti cronologicamente, hanno dato di *Häxan*, ci rendiamo conto che la parola "saggio" ricorre molto più sovente del termine "documentario". Il saggio, infatti, implica una rottura delle convenzioni sia del documentario che della finzione, per istituire un terzo livello di fruizione, che è appunto quello saggistico. Il saggio riflette su di un argomento ed elabora una teoria attraverso qualsiasi mezzo. L'aderenza alla realtà, la mimesi dell'esistente sono facoltative. Ci troviamo di fronte a una visione soggettiva, a

una chiave di lettura aperta a possibili, ulteriori contributi, a confutazioni e approfondimenti. Il saggio è una specie di trampolino per dibattiti teorici, è un terreno fertile per la speculazione filosofica. Mentre il documentario è scandito dalla perentoria "voice of God", che obbliga lo spettatore ad una unica lettura del testo, il film-saggio è aperto al dibattito, al dubbio. La natura controversa e le numerose critiche che *Häxan* ha ricevuto (soprattutto in relazione all'ultima parte) si possono ricollegare proprio alla sua natura saggistica.

È di recentissima pubblicazione un intervento dello studioso spagnolo Josep M. Catalá Doménech dall'emblematico titolo di *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*[25]. Quanto mai sovversivo è *Häxan* con la sua carica anticlericale, la sua ingenuità provocatoria, la sua alterità e la sua inquietante profondità. Citando l'interessante lavoro di Catalá Doménech:

> Potremmo sostenere che il concetto di film-saggio si riferisce ad un determinato lavoro di riflessione cinematografica e più specificatamente di riflessione effettuata attraverso le immagini e il suono. Considerato che questo lavoro di riflessione si focalizza principalmente sulla realtà (o sopra la finzione trattata come elemento reale di conoscenza), allora possiamo affermare che il film saggio è fortemente imparentato con il documentario, un genere che potrebbe essere ugualmente considerato come una riflessione sulla realtà, anche se gran parte dei documentaristi non sarebbero affatto d'accordo con questa definizione[26].

Trattare la finzione come elemento reale di conoscenza significa mettere in crisi i codici di lettura del documentario, che si presuppone sempre e comunque vincolato alla ripresa del reale. L'attività sovversiva si può dunque scindere in due direzioni: una metacinematografica ed una teorico-contenutistica. Il film-saggio sovverte e rivoluziona le tecniche del documentario e soprattutto riflette su di esse, dall'interno della sua espressione (come non pensare alla riflessione sulla rappresentazione della realtà fatta da Chris Marker in *Lettre de Sibérie*). Accanto al rivoluzionamento delle regole del mezzo prescelto, il film-saggio opera anche sul contenuto, sulla tematica, avanzando nuove chiavi di lettura e di interpretazione, rompendo gli schemi e le consuetudini. Con la sua ontologica impossibilità di distinguere il vero dal falso e con la sua capacità di confondere il mezzo con il messaggio, il film-saggio è indubbiamente il genere più all'avanguardia tra i mezzi di espressione artistica.

> Il film-saggio si caratterizza per l'installarsi in questa zona di indeterminatezza tra il reale e il fittizio che è tipica dei prodotti audiovisivi contemporanei (ed anche in alcune forme di letteratura: non dimentichiamo il consolidamento del "nuovo periodismo" di Tom Wolfe e del suo contrario nelle opere di Capote, Mailer e De Lillo)[27].

Il cd-rom è, al momento, l'erede diretto e, nello stesso tempo, il perfezionamento del film-saggio. Considerare quest'ultimo come l'avanguardia dell'audiovisivo significa analizzare *Häxan* sotto una prospettiva radicalmente nuova. La sovversione operata da Christensen è letteralmente rivoluzionaria: da un lato, il regista danese spezza la struttura tipica del documentario degli anni '20 (Flaherty in testa) e non tanto per l'inserimento di elementi di finzione in una cornice che si vorrebbe reale, quanto piuttosto per l'eterogeneità degli elementi montati; dall'altro lato, egli distrugge le convenzioni della finzione, rompendo la linearità diegetica e inserendo un tono didattico che sospende (brechtianamente) l'incanto affabulatorio della *story*. *Häxan* non può non disorientare gli spettatori: che si trovano impossibilitati ad attuare un codice unico di lettura, dovendo costantemente scivolare dal documento alla ricostruzione, dal fatto alla *fabula*.

Gli studi più recenti nell'ambito della *nonfiction* hanno posto l'attenzione più sulle modalità di ricezione di un testo audiovisivo che sui codici espressivi del testo stesso. Gli anni nei quali si teorizzava la forma documentaria fondandola su una serie di norme, cui il film di *nonfiction* doveva attenersi, sono definitivamente superati. Un documentario si definisce ormai sulla base della lettura che ne viene data (e sovente anche dalla lettura, più o meno corrispondente a realtà, che ne danno i mass media). A seguito di tale cambiamento di prospettiva, *Häxan* torna alla ribalta. Quale può essere infatti la reazione di uno spettatore, di fronte ad un lavoro così difficile da decodificare? Indubbiamente, la ri-

flessione storica e critica, provocata ad arte dall'abilità discorsiva di Benjamin Christensen, ci riporta alla natura per l'appunto saggistica del film; *Häxan* richiede una buona dose di senso critico, un certo grado di scetticismo, la volontà di imparare e magari confutare, la possibilità di indagare un nuovo campo, caratteristiche solitamente legate alle modalità di fruizione di un saggio letterario. Eppure, i rari testi teorici che affrontano la problematica del film-saggio escludono dal campo, più o meno esplicitamente, l'epoca del muto, secondo una scelta che ci sembra a dir poco discutibile.

Nel momento in cui Catalá Doménech definisce il film-saggio come «uno stile, che presuppone l'impiego cosciente di una serie di strategie comunicative con un fine preciso, definito in precedenza»[28], viene spontaneo domandarsi quali siano tali strategie comunicative e se esista una normativa teorica in grado di permettere una distinzione nell'immenso universo della *nonfiction* (al pari delle numerose grammatiche del documentario). Il teorico americano Phillip Lopate[29] è, a nostra conoscenza, il primo studioso a tentare la compilazione di un pentalogo del film-saggio; la sua impresa si presta a numerosi attacchi, uno dei quali è appunto la clamorosa esclusione del muto dal campo del film-saggismo. Ecco quali sono i cinque elementi che, secondo Lopate, caratterizzano il film-saggio:

1) Il film saggio deve avere parole, recitate o scritte, purché siano parole; questo esclude dal suo campo l'era del muto e i flussi di immagini.
2) Il testo deve rappresentare una singola voce; perciò un collage di citazioni non è un film saggio.
3) Il testo deve mostrare lo sforzo di tirar fuori alcune ragionate linee di discorso su di un problema; in altre parole è indispensabile un tema definito e chiaro.
4) Il testo deve fornire più che semplici informazioni: esso deve sostenere un forte e personale punto di vista.
5) Il linguaggio del testo deve essere il più eloquente, ben scritto e interessante possibile.
Al fine di chiarire il criptico punto 1, Lopate aggiunge:

> Per essere onesto, non ho mai visto un film muto che potrei considerare come un film saggio. In molti mi hanno detto che il film di Dziga Vertov *Tri pesni o Lenine* (*Tre canti su Lenin*) trasmette il suo contenuto ideologico solamente attraverso le immagini. Sono d'accordo sul fatto che il film di Vertov esprima una chiara posizione ideologica, come anche, per esempio, *Le Sang des bêtes* di Georges Franju, ma trasmettere un messaggio politico attraverso immagini non può da solo fare un saggio (altrimenti dovremmo considerare le pubblicità elettorali e i manifesti politici come saggi). Sia il film di Vertov che quello di Franju ci sembrano più "canzoni" che saggi[30].

Häxan non è un *pamphlet* politico, né una sinfonia visiva. *Häxan* è un vero film-saggio dell'epoca del muto. Troviamo assurda l'esclusione in blocco del cinema muto da una classificazione che si presenta già discutibile dal punto di vista del cinema sonoro. Il cinema muto ci sembra, anzi, quanto mai propenso alla struttura cine-saggistica. Infatti, l'ovvia mancanza della voce di commento, predominante nella *nonfiction* sonora, concede allo spettatore la possibilità di leggere autonomamente il contenuto visivo e ideologico dell'immagine e di collaborare, in tal modo, alla genesi del pensiero autoriale.

L'immagine del muto è multiforme e molteplice, aperta a numerose ramificazioni e soggetta a una decodifica contraria alle intenzioni dell'artista creatore. I pochi secondi che la separano dalla didascalia creano un interstizio del senso, un baratro nel quale essa diventa tutto e il contrario di tutto. L'immagine del muto, insomma, perde l'univocità che solo la parola è in grado di procurare e si offre vergine allo sguardo, come il treno dei fratelli Lumière, che sopraggiunge all'improvviso mentre nessuna voce fuori campo ci dice se è vero o se è falso, da dove viene e dove va, chi o cosa trasporta e perché. Anche se *Häxan* appartiene ormai al periodo del cinema istituzionalizzato, quando la distinzione tra documentario e film narrativo è già da tempo in uso, risulta innegabile che la mancanza del sonoro non fa altro che amplificarne la natura saggistica. Christensen, con il suo sorridente scetticismo, gioca a confondere le carte in tavola,

calibrando i tempi delle didascalie, creando delle vertigini visive che si offrono senza spiegazione, sovvertendo i mezzi e i contenuti, turbando lo spettatore attraverso un continuo sconfinamento nella *fantasy* e un repentino ritorno al documentario didattico. Nelle voragini, vuote e profonde come angoscianti visioni, che il regista danese ha aperto tra l'immagine e il suo significato sono cadute, con una sfida sovversiva, tutte le superstizioni del cinema storico e della storia del cinema, in difesa della quale Christensen voleva eroicamente essere bruciato.

Desidero ringraziare Carsten Juhl direttore del dipartimento di Teoria dell'Arte alla "Kongelige Kunstakademie" di Copenaghen, per il prezioso aiuto fornitomi durante il mio soggiorno in Danimarca e per gli impareggiabili suggerimenti che mi ha gentilmente dato al fine di terminare la ricerca su *Häxan*. Senza la sua grandissima disponibilità il presente lavoro sarebbe stato meno completo.

1. Ho trovato questo estratto del testo di Jens Locher in Ebbe Neergard, *Historien om dansk film*, Glyndendal, Copenaghen, 1960.

2. E. Neergard, *Historien om dansk film*, cit.

3. Pierre Legrand, *Le nouveau cinéma danois ou la peur du paradoxe*, «Cinéma 72», 166, 1972.

4. *Häxan* è una parola svedese che significa "strega". Il titolo, tradotto nelle altre lingue con il più prosaico *La stregoneria attraverso i secoli*, riprende molto probabilmente il titolo del film di Méliès, *La Civilisation à travers les âges* (1908).

5. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma: l'art muet (L'après-guerre en Europe 1919-1929)*, vol. 5, Denoël, Paris, 1975.

6. John Ernst, *Benjamin Christensen*, Det Danske Filmuseum, Copenaghen, 1967.

7. Alfred Lehmann, *Overtro og Troldomm*, Copenaghen, 1893, I ed. La seconda edizione danese, ampiamente riveduta, è del 1920. Esiste una (seconda) edizione tedesca del 1908 che l'autore segnala come base per la revisione della seconda edizione danese, la quale è da considerarsi definitiva dato che Lehmann, nato nel 1858, morì nel 1921.

8. Jules Michelet, *La sorcière*, Lacroix, Bruxelles, 1863, trad. it. *La strega*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1987.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Tristan Renaud, *La sorcellerie à travers les âges* in Jean Louis Bory e Claude Cluny (a cura di), *Dossier du cinéma-Films*, Casterman, Paris, 1971.

12. Julio Caro Baroja, *Magic and Religion in Classical World*, in Max Marwick (a cura di), *Witchcraft and Sorcery*, Penguin Books, London, 1970.
13. Anonimo, recensione citata in AA.VV., *Klassiker des skandinavischen Films*, Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 1977.
14. Ludwig Wittgenstein, *Bemergunken über Frazers "The Golden Bough"*, Wittgensteins Nachlass Verwalter, Berlin, 1967; trad. it. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano, 1975.
15. Gilles Gourdon, *La sorcellerie à travers les âges*, «Cinématographe», 42, dicembre 1978.
16. Carlos Stahelin, *Evolución de un esquema temporal fílmico de 1908 a 1980*, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, Catedra de cinematografia, Murcia, 1981.
17. Il film di Dreyer è fortemente ispirato a *Häxan*, soprattutto dal punto di vista formale: il processo e le torture inflitte alla vecchia "strega" Marta richiamano le immagini dell'interrogatorio di Maria-la-Tessitrice in *Häxan*.
18. C. Stahelin, *Evolución de un esquema temporal fílmico de 1908 a 1980*, cit.
19. J. Ernst, *Benjamin Christensen*, cit.
20. *Ibid.*
21. Ado Kyrou, *Le surrealisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963.
22. J. Ernst, *Benjamin Christensen*, cit.
23. Leandro Castellani, *La scuola scandinava dal 1907 al 1954*, «La Rivista del Cinematografo», 9-10, settembre-ottobre 1964.
24. Jean Béranger, *La grande aventure du cinéma suédois*, Le Terrain Vague, Paris, 1960.
25. Josep M. Catalá Doménech, *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*, «Archivos de la filmoteca», febbraio 2000.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. Phillip Lopate, *In Search of the Centaur: The Essay Film* in Charles Warren (a cura di), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, NH, 1996.
30. *Ibid.*

Filmografia di Benjamin Christensen (1879-1959)

Det hemmelighedsfulde X (L X misterioso), Danimarca, 1913
H vnens nat (Notte di vendetta), Danimarca,1915
H xan (La strega, noto come *La stregoneria attraverso i secoli*), Svezia ,1921
Unter Juden (Fra gli ebrei), Germania, 1923, riportato solo in alcune filmografie
Seine Frau, die Unbekannte (*La moglie sconosciuta*), Germania, 1924
Die Frau mit dem schlechten Ruf (La donna dalla cattiva reputazione), Germania, 1925
The Devil s Circus (*Il circo del diavolo*), USA, 1926
Mockery (Inganno), USA, 1927
The Hawk s Nest (Il nido del Falco), USA,1928
The Haunted House (La casa degli spiriti), USA,1928
Seven Footprints to Satan (*Sette passi verso Satana*), USA, 1929
The House of Horror (La casa del terrore), USA, 1929
Skilsmissens b¿rn (*I figli del divorzio*), Danimarca, 1939
Barnet (Il bambino), Danimarca, 1940
Gaa med mig hjem (Accompagnami a casa), Danimarca, 1941
Damen med de lyse handsker (La donna dai guanti chiari), Danimarca, 1942

Resnais: strategie comunicative dell'immagine documentaria

Maurizio Regosa

Una delle questioni aperte dai documentari realizzati fra il '48 e il '56 da Alain Resnais è in che misura e con quali strumenti lo spettatore giochi il ruolo di esplicito interlocutore. Si tratta di vedere, da un lato[1], come i testi di Resnais sollecitino quella che Francesco Casetti definisce una *negoziazione* con lo spettatore, riuscendo a modificare l'ambiente cognitivo del fruitore e a far emergere i loro molteplici significati, e, dall'altro lato, come i film si offrano allo spettatore guidandolo nel loro darsi, orientandolo nella pluralità di istanze e di livelli discorsivi, spingendolo a scegliere pertinentemente fra differenti ipotesi, all'interno di un'esplicita e puntuale strategia che punta a realizzare un sapere (nei limiti del possibile) condiviso.

In altre parole si pone la questione di come Resnais costruisca la "verità", o meglio il «contratto di verità»[2] di questi testi non di finzione, di come faccia passare le proprie intenzioni comunicative attraverso un atto discorsivo organizzato in modo che il sapere e la verità nascano appunto come contratto, con la piena collaborazione dell'enunciatario, chiamato ad attivare, se non tutti, almeno alcuni dei livelli discorsivi presenti nel testo.

L'impressione è che Resnais, nel corpus dei suoi documentari, adotti una strategia comunicativa assolutamente efficace, che può essere riletta sulla base del principio di collaborazione elaborato da Grice e della nozione di pertinenza spiegata da Dan Sperber e Deirdre Wilson:

> Esiste un'unica proprietà – la pertinenza – che determina quale informazione particolare riceverà l'attenzione di un individuo in un dato momento [...]. Lo scopo cognitivo che un individuo persegue in un istante dato è sempre un caso particolare di uno scopo più generale: massimizzare la pertinenza dell'informazione trattata. [...] Affinché un'informazione sia pertinente, bisogna che essa abbia effetti contestuali[3].

Tra lo spettatore e i documentari «che vogliono parlare di se stessi parlando d'altro», nei quali «il rappresentato è una visibile conquista della rappresentazione»[4], si crea una dialettica assai rigorosa che rinvia al contesto, all'intenzione di chi comunica, alla formulazione di ipotesi da

parte di chi fruisce. Una dialettica che si concreta essenzialmente nel ruolo dello sguardo: i cortometraggi dell'autore di *Hiroshima mon amour* sono anche – e forse soprattutto – un'indagine su come attivare lo sguardo dello spettatore, la sua immaginazione, la sua capacità di completare in modo pertinente il discorso, facendo in modo che il fruitore si inserisca a pieno titolo nella catena enunciazionale e compia un percorso che lo porti a sviluppare via via una competenza più articolata, anche attraverso processi di "disambiguazione" e di risignificazione. Giacché, come è ovvio, Resnais non dice tutto, non mostra tutto, lasciando allo spettatore molto da immaginare e supporre. Ma soprattutto, nella sua strategia di condivisione, egli dissemina indizi, veri e falsi, mediante i quali chi guarda può verificare la propria "fedeltà" al modo di darsi del film, può correggere per così dire la mira, può risintonizzarsi con i meccanismi inferenziali scatenati e proposti dal testo, può sottoporre a verifica la propria capacità di rispondere alle intenzioni comunicative, puntualizzando la precisione di tali risposte, secondo un paradigma di crescente approssimazione.

In altri termini, lo spettatore dei documentari è chiamato a collaborare in modo pertinente, cioè svolgendo a pieno titolo il ruolo di colui che deve comprendere le intenzioni comunicative e attivare gli indizi disseminati nel testo audiovisivo, per giungere a un più alto e raffinato grado di consapevolezza, a una più articolata presunzione di pertinenza[5].

Se all'inizio dei suoi film Resnais chiede allo spettatore una sorta di credito fiduciario, è per promettere alla fine un saldo per dir così attivo: man mano le ragioni della pertinenza si precisano, passando da un patto narrativo (già da subito non generico) a quel determinato contesto nel quale le ipotesi da condividere sono state verificate, precisate, attivate se non in tutti, in molti almeno, dei loro significati.

L'asse principale lungo il quale tale discorsività prende concretezza e risalto è, ribadisco, lo sguardo: è soprattutto attraverso lo sguardo che lo spettatore trova il proprio posto e il proprio ruolo all'interno dei cortometraggi di Resnais, rinviando in taluni casi specialmente, ma non esclusivamente, alla nozione e alla realtà dello spazio e del fuori campo (dunque, uno sguardo che percorre uno spazio), e in altri casi soprattutto alla dimensione temporale (dunque, uno sguardo che si muove nel tempo).

Uno sguardo nello spazio

Per mettere a fuoco le differenti modalità dello sguardo pertinente del fruitore all'interno dei cortometraggi di Resnais, farò alcune verifiche puntuali che consentiranno, fra l'altro, di esplicitare altre ipotesi implicite nell'atto discorsivo ed egualmente importanti. Prima fra tutte quella che governa l'avvicinamento al testo. Resnais sperimenta differenti maniere di

inaugurare la relazione con il fruitore. In *Van Gogh* (1948), per esempio, la sollecitazione si svolge attraverso un indizio manifesto ed esplicito: il titolo del cortometraggio da bianco diventa nero, diviene cioè la firma del pittore. L'avvio indiziario presuppone un determinato ambiente cognitivo (non ci si rivolge a chi non conosce la vita e l'opera di Van Gogh, ma a chi può cogliere anche la sfumatura funerea di tale trasformazione) e al tempo stesso propone un enigma: come cioè il percorso del testo si tradurrà in un cammino che spieghi la trasformazione, facendola esperire nelle sue implicazioni in termini di sofferenza (dell'artista) ma anche di riflessione sul vedere. Non a caso Resnais propone – contemporaneamente, nella medesima inquadratura – una relazione tra il primo piano e lo sfondo che sarà tutta da indagare, preannunciando uno dei livelli discorsivi.

Il film è al tempo stesso racconto biografico (la vicenda umana del pittore dal 1883 al suicidio), riflessione sulla pittura (vedere è interrogarsi: il pittore vedrà meglio e più a fondo quando andrà oltre le apparenze, quando l'apparenza gli sfuggirà); saggio di riutilizzo di materiale pittorico e sperimentazione di una possibile relazione fra cinema e pittura, fondata – come scrive Jacques Aumont – sulla *diegetizzazione*, la *narrazione* e la *psicologizzazione*[6]; indagine sul cinema e sul suo offrirsi, analisi dello sguardo, della funzione scopica e dei modelli comunicativi imperniati sulla nozione di pertinenza, che consente allo spettatore ipotesi che andranno verificate costantemente.

Così, per esempio, la prima delle quattro parti che compongono il testo affronta la questione (poi ripresa anche con variazioni significative) del rapporto tra atto del vedere e funzione dell'immaginare. *Van Gogh* si apre con una serie di vedute articolate su diversi campi (dal totale al dettaglio), che da subito rinviano con forza a un guardare intenzionato, ma pongono nello stesso momento almeno due interrogativi: chi vede e quale rapporto ha il campo (ciò che si dà a vedere) con il fuori campo[7].

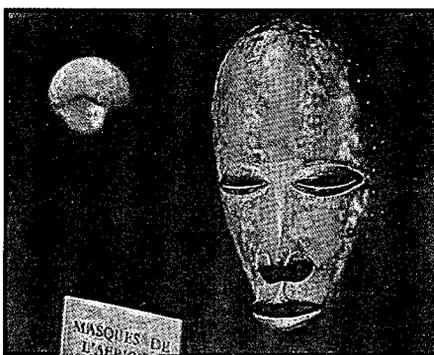
Due questioni alle quali Resnais dà una risposta, allorché mostra il primo dei molti autoritratti del pittore, dichiarando così la fonte del vedere e sollecitando al tempo stesso un primo percorso di risignificazione: la frammentazione trova una sua prima continuità nelle "soggettive" di Van Gogh. Soggettive irreali, certo, ma persuasive e che ben si innestano nella complessiva strategia comunicativa del film.

> Si trattava di sapere – dichiara Resnais – se degli alberi dipinti, delle case dipinte, dei personaggi dipinti potevano, grazie al montaggio, svolgere in un racconto il ruolo di oggetti reali e se, in questo caso, era possibile sostituire per lo spettatore il mondo interiore di un artista al mondo rivelato dalla fotografia[8].

Ma, poco dopo l'autoritratto del pittore, ecco il dipinto di una vecchia, figurativizzazione di un vedere per così dire antagonista e che, in una certa misura, contribuisce a rendere provvisoria l'appena conclusa ri-

Les Statues meurent aussi

significazione. Se alla mobilità di sguardo di questo "personaggio", infatti, sono da attribuire le vedute successive – movimento di macchina su un quadro raffigurante alcune persone a passeggio lungo un fiume – a chi attribuire il dettaglio della chiesa cimiteriale (estraneo al dipinto "visto" dalla donna)?

Nel momento in cui Resnais pare offrire una soluzione (dicendo immediatamente di chi è lo sguardo sul quadro), subito crea le condizioni perché essa sia non definitiva, facendo in modo che il contributo spettatoriale non possa pensarsi come esaurito. È anche un metodo per costruire una sorta di "intrigo" al quale accostarsi per tentativi ed errori. Difatti poco dopo il regista fa sì che lo spettatore possa tornare con la memoria su quel dettaglio, riconoscendolo come ciò che appare dalla finestra accanto alla quale – come mostrano le immagini successive – un tessitore compie il suo lavoro. Questa inquadratura, oltre a suggerire la dimensione temporale della contemporaneità degli sguardi, funziona da ulteriore indizio

per la costruzione del fuori campo. Resnais ci mostra lo spazio quale forse non è, quale anzi certamente non è, spingendoci a lavorar di pertinenza per costruire uno spazio continuo, in base al quale immaginare il fuori campo, necessario per situare questa fase olandese della "vicenda Van Gogh".

Non a caso tale costruzione dello spazio mediante il gioco di sguardi avviene anche tramite un evidentemente fittizio "scavalcamento di campo" e una nuovamente provvisoria ipotesi di continuità spaziale: tornata all'esterno, la macchina da presa si arresta sul dettaglio di una finestra; l'inquadratura successiva mostra un interno (si presume l'interno di quell'esterno): contadini a pranzo (è il dipinto intitolato *I mangiatori di patate*) in una camera che si suppone contigua a quella del tessitore.

Dunque il procedimento resnaisiano rinvia continuamente alla necessità di risignificare il già visto, sottolineando i modi con i quali lo sguardo dello spettatore deve condurre tale percorso di risignificazione. Ma, lavorando sullo spazio, necessariamente Resnais si trova a confrontarsi con il tempo: attraverso la pertinenza dello sguardo si crea il fuori campo (vedere e immaginare, come si è detto) e si articolano i rapporti temporali, da sottoporre anch'essi a costante verifica. Com'è il caso del dettaglio degli scarponcini, proposti in due momenti. La prima volta, sulla base di un'analogia formale con degli zoccoli, presenti ne *I mangiatori di patate*, compaiono sollecitando un nuovo interrogativo sulla loro collocazione spaziale e sulla loro funzione. In seguito si saprà che costituiscono un annuncio, anche temporale: Van Gogh si mette in viaggio. La seconda volta in cui appaiono non suscitano più problemi di collocazione spaziale, in quanto si ripresentano ormai come simbolo di insoddisfazione e di voglia di "fuga", ma pongono questioni temporali, ovvero gettano una luce passata sul presente, insinuano per dir così una dimensione temporale in un'altra.

Il modo con cui lo spazio si dà allo sguardo in *Van Gogh* viene declinato secondo più schemi, per esempio di avvicinamento e allontanamento. Se nella prima parte le vedute ci portano alla casa del pittore e, corrispondentemente, all'autoritratto, nella seconda parte, che è dedicata alla vita parigina e comincia, significativamente, con un'apertura a iride, lo sguardo parte da una finestra e subito si svela come "soggettiva" di Van Gogh. Nel primo caso, lo spettatore incontra la visione e poi il soggetto che la produce. Nel secondo caso, visione e soggetto della visione si danno quasi contemporaneamente, annunciando così ulteriori declinazioni del rapporto fra sguardo e spazio, tema che esplode letteralmente nella terza parte dedicata alla Provenza. Questa sezione s'inaugura, verrebbe da dire, con una diversa qualità della visione: lo zoom, iterato più volte, su un gruppo di alberi. Resnais dichiara sempre più chiaramente la propria vocazione riflessiva e metalinguistica, e intensifica il procedimento che spinge lo spettatore a ri-creare la continuità dello spazio. Ma que-

sta volta – ed è assai significativo – colui che guarda è nel paesaggio inquadrato: la sequenza, infatti, mostra Van Gogh in un autoritratto a figura intera all'inizio di quella che possiamo definire una "passeggiata" in campagna. La presenza in campo del "personaggio" ha, tra gli altri effetti, quello di orientare lo spettatore sulla continuità dello spazio: ciò che vediamo (con differenti piani e campi, varie angolazioni e diversi punti di vista) è, o almeno inizialmente sembra, quello spazio omogeneo e discreto che appare al pittore in cammino.

Il gioco della pertinenza ci ha portato fin qui: la passeggiata di Van Gogh fa coincidere lo sguardo del personaggio con quello del fruitore. Ciò che vediamo ha lo stesso senso che ha per il protagonista: l'assunzione della sua prospettiva coincide con il momento di massima "vicinanza" emozionale al pittore in una delle sue fasi non solo creativamente più felici, come sottolinea anche la voce di commento.

Ma ancora una volta Resnais scatena un processo di risignificazione: ripropone, per una seconda volta, il ritratto a figura intera e svela, con un brusco e marcato movimento di macchina – che sottolinea l'intenzione enunciativa e i limiti costitutivi del nostro vedere – l'ombra di Van Gogh che, inquietante, si allunga sul terreno. Un dettaglio che prima ci era stato celato. In tal modo il regista rende manifesta un'omissione e sollecita nuovamente lo spettatore a ripensare l'omogeneità dello spazio immaginato, l'illusorietà della sua continuità e del fuori campo. Il vedere è infine smascherato come un immaginare: l'apparente saldezza delle soggettive della passeggiata si sfalda sotto i nostri occhi, la campagna svela presagi inquietanti, come il dettaglio del corvo (ancora una volta un'anticipazione spazio-temporale); tutto va risignificato sulla base degli indizi che presagiscono una diversa ipotesi: l'allucinazione, la follia.

Diverso è il lavoro sul nesso tra spazio e sguardo che il regista mette in scena in *Gauguin* (1950), nel quale, del resto, ritroviamo alcuni livelli discorsivi del *Van Gogh*: la biografia, il nesso cinema-pittura, la consapevolezza cinematografica e l'intenzione enunciativa, resa ancor più evidente da soluzioni come la sovrimpressione, o l'uso di "tendine" fra un quadro di Gauguin e l'altro. In particolare, però, ci sembra di poter riconoscere in questo testo – non molto amato dalla critica[9], e in qualche misura a dispetto dello stesso regista che ne nega il carattere sperimentale[10] – almeno il tentativo di riaffrontare la questione dello spazio, là dove l'inquadratura dell'ombra del ritratto di Van Gogh l'aveva lasciata.

Mostrando in campo l'ombra funerea di Van Gogh a passeggio, Resnais compiva diverse e contemporanee operazioni. Ci spingeva, sì, a risignificare la sequenza appena vista della passeggiata, a ripensare l'ipotesi della continuità spaziale, ma ci costringeva anche a un nuovo interrogativo sul fuori campo, proponendoci il tema del limite dell'inquadratura: il cinema seleziona e mostra quel che l'enunciatore intende sia visto. In altre pa-

role, quel brusco movimento della macchina da presa rinviava già al motivo del bordo, della cornice, annunciando la pratica e la figura dello sconfinamento che diverrà sistematica in *Gauguin*. Qui la prima inquadratura, mostra la mano – *pars pro toto* – e poi sale a inquadrare il viso dell'artista, mentre la voce di commento annuncia: «Quest'uomo è Paul Gauguin». È un altro modo di scoprire il fuori campo, di percorrere lo spazio e di indagare le modalità con le quali lo spettatore è chiamato a immaginarselo.

Non a caso in questo film si registra un'intensificazione delle panoramiche e delle carrellate, molte delle quali effettuate all'indietro, in modo da allargare progressivamente la visione. La macchina da presa, per lo più con movimenti lenti che ne dichiarano la presenza, va alla scoperta di ciò che è oltre il primo piano, sullo sfondo dei dipinti di Gauguin. Non si tratta più di verificare lo statuto immaginario del fuori campo e la sua forza, ma di indagare una diversa provvisorietà dello spazio in campo (come qualcosa che entra ed esce dal vedere), di sottolinearne i limiti mediante il movimento dello sguardo che percorre il quadro, attivando i bordi e la loro suggestività comunicativa[11].

Lo spettatore si trova così a sperimentare la relatività dell'inquadratura, della sua tenuta, la tensione verso l'oltre (in omologia con il tema dell'altrove, tipicamente gauguiniano) e la tematizzazione della cornice, sulla quale – non a caso – Resnais sceglie di concludere il proprio cammino. Il film infatti, adottando una evidente circolarità (si apre e si chiude con due autoritratti del pittore), ha un prefinale: il regista mostra un quadro e ne rivela, con una carrellata all'indietro, la cornice. Con lo stesso movimento egli svela la chiave di lettura del cortometraggio, mettendo in scena lo scorrere del tempo e anticipando uno dei temi che riprenderà in seguito: il dipinto si trasforma in opera d'arte, diviene oggetto di consacrazione e forse smette di vivere.

Uno sguardo che si muove nel tempo

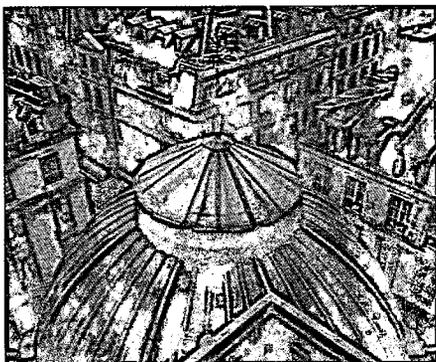
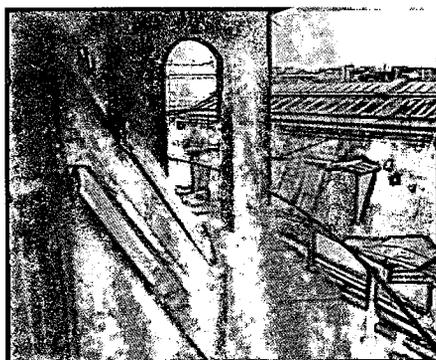
L'altro asse sul quale lo sguardo dello spettatore è chiamato a muoversi, accogliendo le sollecitazioni anche indiziarie del testo, corre lungo la dimensione temporale, senza che – naturalmente – il discorso smetta di agire *sullo* e *nello* spazio. L'immagine d'apertura di *Guernica* (1950) è in tal senso assolutamente chiara, mostrando una fotografia della città spagnola distrutta. Una porzione, anzi, della città, un'immagine che non ha margini; finisce solo perché l'inquadratura ha dei limiti oggettivi: si direbbe scelta a caso per alludere a una distruzione totale, a un fuori campo tristemente omogeneo a ciò che si vede. Ma tale immagine di devastazione non può non rimandare al tempo, a un prima e un dopo: la fotografia è stata necessariamente scattata dopo il 26 aprile 1937, giorno del bombardamento tedesco. Un'ipotesi che lo spettatore è chiamato a fare

subito, dal momento che il film, a suo modo, si offre anche come una testimonianza e in una certa misura ricostruisce un fatto storico sulla base di materiali eterogenei (dai graffiti ai giornali, dalla fotografia ai dipinti e alle sculture di Pablo Picasso). E, soprattutto, dal momento che il testo dispone una pluralità di dimensioni temporali all'interno delle quali lo spettatore deve orientarsi.

La temporalità interna al film è articolata su un duplice binario: quello, abbastanza lineare, legato alla produzione di Picasso, mostrata in un arco che va dai primi anni della sua attività fin oltre il 1937 (*Homme au mouton*, su cui si conclude il film, è del 1944), e quello non vettoriale, drammatizzato anche da anticipazioni e pause, scandito dalla progressione delle immagini. Ma anche questo secondo asse temporale contempla una serie di scarti piuttosto significativi: ed è su questi ultimi che si misura la pertinenza dello sguardo spettatoriale.

Ci troviamo di fronte, innanzitutto, a un'epoca senza tempo: sono databili i primi dipinti dell'artista che appaiono in sovrimpressione sulla fotografia d'avvio, ma, all'interno del discorso, essi sembrano piuttosto rinviare a un generico prima, o meglio all'assenza del tempo. Le figure, i saltimbanchi e i clown di Picasso ripropongono contemporaneamente il motivo della visione, il rapporto fra primo piano e sfondo (le figure non appartengono a quello sfondo, "vivono di vita propria") e il tema della cornice: il loro sguardo, per lo più orientato verso i bordi laterali dell'inquadratura, rimanda a un fuori campo che è anche un "fuori dal tempo"; e che perciò in qualche misura si nega all'immaginazione dello spettatore.

Accanto a questa dimensione iniziale, il testo dispone un tempo storico, puntuale: i giornali commentano gli eventi dei quali Resnais ci ha già indicato le conseguenze; i carrelli ottici, che sottolineano alcuni titoli dei quotidiani e isolano talune parole chiave (Guerra, Fascismo, Resistenza, Invincibile), precisano la distanza temporale e sottolineano l'intenzione del regista di guardare a quei fatti. Lo zoom fa sì che, nella stessa inquadratura, siano percepiti il 1937 e il 1950.

Vi è poi la notte del bombardamento, il tempo inteso anche nella sua dimensione di durata, di attesa angosciosa. Il tempo della paura, che Resnais mette in scena articolando insieme la percezione del campo, il fuori campo (di nuovo definito e pensabile) e lo scorrere dei secondi. Si tratta all'inizio di un piano sequenza: una lenta carrellata su personaggi tratti dall'universo picassiano, collegati fra loro da un fondo nero. Al carrello succede una serie di piani e primi piani di nuovi personaggi, fino al dettaglio di una candela accesa che scatena il percorso di risignificazione: le figure non sono semplicemente una accanto all'altra, sono circondate dal buio di un improvvisato rifugio; la candela spinge a rinnovare in modo pertinente l'ipotesi di un sapere comune, che per gli spettatori europei del 1950 poteva essere anche un vissuto comune. Il vedere si fa nuo-

Toute la mémoire du monde

vamente immaginare, mentre la sequenza si rivela come la ricostruzione fantastica e intensamente drammatica di quella notte («non c'è che una notte, quella notte» dirà di lì a poco la voce di commento di Maria Casarès). Il tempo è omologo a quello che devono aver vissuto gli abitanti di Guernica, un tempo senza fine dal punto di vista emozionale – la durata dell'attesa – e poi un tempo frammentato in una serie di istanti, scandito in seguito anche dall'andare e venire della luce, dalle rapide panoramiche su dettagli o porzioni dell'affresco di Picasso che testimonia il massacro e dà il titolo al film.

È, in fondo, il medesimo dispositivo che il regista aveva applicato per la "passeggiata" di Van Gogh: la suggestione di prossimità fra il personaggio e lo spettatore lì era ottenuta attraverso lo sguardo nello spazio; i piani e i campi della campagna, "visti" attraverso soggettive immaginarie dell'artista, consentivano almeno inizialmente allo spettatore di ipotizzare una continuità nello spazio e di vivere le medesime esperienze visive di

Van Gogh. Qui l'adozione dello stesso punto di vista degli abitanti di Guernica è suggerita e raggiunta attraverso lo scorrere del tempo e la sua frantumazione.

In seguito, un'altra carrellata – questa volta su un gruppo di sculture, che si stagliano ancora su di un fondo nero – fa irrompere una nuova, assai più funerea, declinazione del tempo: quella eterna della morte. L'assenza del movimento si fa termine del tempo. Il tempo si è cristallizzato; «la morte ha rotto l'equilibrio del tempo», dice la voce di commento, che pure preannuncia un "altro" tempo, quello profetico dell'ultima sequenza, in cui appare la scultura dell'*Homme au mouton*, portatore di speranze future.

All'esigenza di "muovere" il testo attraverso il tempo sembra ricollegarsi l'uso del commento. Mentre nel *Van Gogh* esso pare schematico e meno persuasivo, in *Guernica* è utilizzato in maniera assai più articolata, anzitutto grazie a una sorta di sdoppiamento dell'istanza narrativa. A una prima voce maschile (di Jacques Pruvost), razionale e oggettiva, distante dai fatti ma pronta a spiegarli dal punto di vista storico-politico, subentra quella di Maria Casarès che recita un poema di Paul Eluard[12]. Non c'è lo spazio per approfondire le ragioni di questa scelta, ma forse si può suggerire che, attraverso essa, Resnais istituisce una duplice dimensione temporale anche dell'istanza enunciativa: il dopo (razionale) e il durante (sofferto e appassionato).

Del resto, con questo film si inaugura anche un nuovo modo di rapportare le immagini e il commento:

> La voce *off*, invece di ribadire o spiegare quanto propone l'immagine tende ad allargare i piani di percezione dello spettatore, integrando di continuo il referente offerto dalla visualità con il discorso sviluppato dalla parola [...]. Così la voce *off* è usata non tanto come integrazione o commento ma in funzione apertamente espressiva e formale, partecipa alla configurazione della struttura complessiva e gioca un ruolo semantico molteplice[13].

È quel che avviene anche nel successivo *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, 1955): il commento di Jean Cayrol non si sovrappone alle immagini, non si limita ad accompagnarle, ma vive per così dire di vita propria e sperimenta esplicitamente un tempo proprio, un presente che può anche essere il presente dello spettatore: «Queste immagini – dice a un certo punto presentando alcune fotografie – sono state prese qualche istante prima di uno sterminio»; e ancora: «Nel momento in cui vi parlo...».

La voce di commento si muove lungo il film liberamente, accostandosi alle immagini, se occorre sorreggendole, ma anche allontanandosene, anticipando il racconto, tornando indietro, portando avanti un suo discorso che, al limite, può essere integrato dal visivo: quando affronta lo sconvolgente tema degli esperimenti nazisti, e del "riciclaggio" di materiale organico, la voce si ferma e affida alle immagini il compito di esplicitare

l'orrore e allo spettatore quello di concludere la frase: «Con i corpi si vuol fabbricare del sapone. Quanto alla pelle...». La macchina da presa ci mostra lembi di pelle su cui qualcuno ha fatto disegni autenticamente osceni.

Tutto ciò rinvia alla problematica, tipicamente resnaisiana, del rapporto fra il vedere, l'immaginare e il conoscere. Si può accedere a un sapere, a una conoscenza, soprattutto grazie alla facoltà immaginativa e ai suoi legami con la memoria. È questo uno dei temi di *Nuit et brouillard*, il cui discorso si articola su diversi livelli: il film è al tempo stesso un documento e una testimonianza assai efficace sulla immane tragedia dei campi di concentramento, un saggio di riutilizzo di materiali eterogenei (fotografie d'epoca, filmati d'archivio in bianco e nero alternati a riprese a colori), un rinnovato tentativo di coniugare la dimensione temporale con quella dello spazio attraverso l'uso sistematico del movimento di macchina, che sollecita lo spettatore alla scoperta, alla perlustrazione, all'indagine, a una presa di consapevolezza.

Non a caso il film si dà subito come sguardo sul presente: la macchina da presa indugia su un paesaggio neutro; l'inquadratura ripropone il motivo della cornice e il tema del fuori campo, invitando lo spettatore a fare ipotesi che di lì a poco saranno smentite: la campagna deserta e desolata è ciò che non sembra, quelli non sono magazzini sperduti in mezzo al verde, quelli non sono filari di viti ma di filo elettrico.

Il semplice sguardo forse non è sufficiente: per il cammino cui Resnais ci chiama, è necessario altro. «Ecco tutto quello che ci resta per *immaginare* questa notte interrotta da appelli, dai controlli, dalle pulci», dice la voce di commento, mentre la macchina da presa scorre lungo i corridoi di un dormitorio. Ma perché sia possibile questo immaginare, il tempo e lo spazio debbono essere frammentari, non omogenei. Lo si è già visto: è fra le pieghe della discontinuità che si nasconde la possibilità della significazione, è soprattutto partendo da lì che lo sguardo dello spettatore può attivare i molteplici significati del testo.

A Resnais non interessa la «messa a distanza, costitutiva del "punto di vista» che, secondo Paul Ricoeur, «rende possibile il passaggio dal narratore allo storico»[14]. Gli preme semmai abolire quella distanza, farci adottare progressivamente la prospettiva di chi nella tragedia è immerso, guidando il nostro sguardo, spingendoci ad attivare un meccanismo d'identificazione, che passa attraverso i continui rinvii al motivo del vedere.

Quando, sul primo piano di un deportato che guarda nell'obiettivo della macchina fotografica (e dunque ci "osserva"), la voce commenta «primo sguardo sul campo: è un altro pianeta», è evidente che il nostro compito sarà di riuscire a immaginare questo universo concentrazionario tragicamente compatto, il quale sullo schermo si dispone solo come discontinuità e frammentazione spaziale, come alternanza di dimensioni temporali: il presente, con cui il film inizia e termina, e il passato.

Le carrellate creano molteplici punti di vista ma non una mappa dell'orrore: se suggeriscono una continuità, è sotto il segno della morte, del dolore, della tortura. Un esempio: a un certo punto del film, la macchina da presa si avvicina a una costruzione adibita un tempo ad ospedale e si ferma sulla porta, quadro nel quadro. La voce di commento annuncia che «dietro di essa c'è l'illusione di una vera malattia». Quindi, con uno stacco, Resnais ci porta all'interno: attraverso un filmato d'archivio mostra nella penombra i deportati stesi sui letti e morenti. Una continuità di spazio piuttosto problematica, la cui artificiosità è segnalata, oltretutto, dal passaggio dal colore al bianco e nero, che implica e si risolve con un salto cronologico, un movimento che accade *nel* tempo e *sul* tempo.

D'altronde, la negoziazione e la risposta pertinente sollecitate da *Nuit et brouillard* si svolgono contemporaneamente sull'asse spaziale e su quello temporale. La narrazione, infatti, alterna, come si è ricordato, il presente e il passato (suddiviso rigorosamente in tre parti: 1933, 1942 e 1945), ma intrecciandoli con una serie di strappi, di anticipazioni, di ritorni indietro: il risultato è una sostanziale compresenza delle dimensioni temporali in gioco, che si trovano a coesistere nella stessa sequenza o addirittura nella medesima inquadratura. Ad un certo punto, per fare un solo esempio fra i molti possibili, Resnais colloca una dopo l'altra due fotografie pressoché identiche di ebrei deportati. In entrambi i gruppi sono nudi, schierati in un cortile, umiliati di fronte ai nazisti; ma nella prima gli uomini sono ancora normalmente opulenti mentre nella seconda ci troviamo di fronte a dei corpi magrissimi, quasi scheletrici.

Una metafora della fruizione

La presenza e il ruolo dello spettatore sono esplicitamente tematizzati in *Les Statues meurent aussi*, realizzato fra 1950 e '53 in collaborazione con Chris Marker per la rivista *Presence Africaine*, e in *Toute la mêmorie du monde* (1956).

Portando avanti una riflessione critica sull'arte, in particolare sull'arte nera, e una dura critica al colonialismo culturale, in *Les Statues meurent aussi* Resnais mette in scena direttamente il fruitore, ne analizza il compito, facendo emergere questa tematizzazione anche a livello del commento: «Il popolo delle statue è mortale [...] *Un oggetto muore quando lo sguardo che si ferma su di esso scompare*» [corsivo mio].

Ma è soprattutto nella messa in scena, come al solito, che il film dispone il confronto con le istante spettatoriali. Nella sala museale, su cui si apre l'analisi della morte dell'arte africana, il regista mette in scena anche le differenti modalità di rapportarsi all'opera: due donne e un uomo bianchi, e una donna nera figurativizzano esplicitamente lo spettatore in atteggiamenti più o meno distratti o al contrario assai attenti.

Forse, per la prima volta nei film di Resnais, il tema della fruizione esce in modo così determinato dal sottotesto (non a caso ci troviamo davanti al primo cortometraggio in cui recitano interpreti in carne ed ossa), grazie anche alla voce di commento che dichiara l'importanza dell'interpretazione e della competenza dello sguardo: «L'arte negra [...] la guardiamo come se il suo motivo di essere fosse il piacere che ci dà [...]. L'emozione del nero che crea e quella del nero che guarda ci sfuggono [...]. Noi troviamo il pittoresco là dove un membro della comunità nera trova il volto di una cultura».

Perché l'opera sia colta nella sua integrità, perché possa attivare i suoi significati, occorre uno sguardo non utilitaristico, non orientato al godimento, ma intenzionato in modo profondo e soprattutto disponibile all'ascolto. È questo difatti l'atteggiamento che si coglie nella donna di colore, attraverso la quale il film «mette in scena il punto di vista da cui va preso; rende esplicito il fatto di darsi e figurativizza la propria destinazione»[15]. Non a caso è sul suo sguardo (dopo un campo-controcampo con la maschera) che una dissolvenza in nero fa iniziare l'indagine sull'arte africana.

Ma il fatto di figurativizzare l'istanza spettatoriale non esonera certo il fruitore da un intenso lavoro di interlocuzione: il suo sguardo deve continuare a muoversi nel testo e lungo di esso per cogliere ed esplicitare le ipotesi implicate. Ed è, come spesso accade, un dettaglio ad anticipare e scatenare la pertinenza dell'immaginazione: la maschera è inquadrata in primo piano, alla sua sinistra c'è una forma rotonda, in qualche misura enigmatica. Alla fine di questa parte (quasi 14 minuti) un'anta si richiude sulla maschera (è finito il cammino verso la "museificazione"); la forma rotonda si svela come una banale maniglia della vetrinetta. Sulla base di questa conclusione, lo spettatore è chiamato a risignificare l'intero inserto anche come una metaforica visualizzazione del dialogo fra opera e fruitore.

Un dialogo che recupera il passato perduto, richiamando alla memoria le prime rappresentazioni del continente africano, e mettendo a confronto il tempo mitico (le carte geografiche che inscenano una consapevolezza dello spazio che cambia nel tempo; le statue che emergono dal fondo nero, sulle quali più volte la macchina da presa si muove, ancora rinviando al fuori campo, al bordo dell'inquadratura e al motivo della scoperta e del vedere) e quello moderno, che spingerà le opere nella cristallizzazione, conducendole nel «paese della morte dove si va quando si perde la memoria».

D'altronde il fatto che questo lungo inserto – vero saggio di antropologia culturale per immagini – si chiuda con il primo piano della maschera, non istituisce affatto una circolarità temporale. Non si torna esattamente là dove si era partiti: da un punto di vista logico, l'atto concreto di rinchiudere la maschera nella vetrina si colloca temporalmente prima dell'avvio del film. La donna che ha rappresentato l'istanza spettatoriale, e ha consentito alla maschera di scatenare il suo potenziale (rivelando così quel che la voce

di commento chiama il «tessuto del mondo», cioè il profondo collegamento fra uomo, arte e sistema simbolico), non c'è più. Un'assenza necessaria: il tempo storico è sotto il segno del venir meno, della sconfitta, della morte.

Quanto a *Toute la mémorie du monde*, si potrebbe vedere in questo film, come è stato per lo più fatto, una riflessione sul sapere e i suoi luoghi (la Biblioteca Nazionale, «cittadella silenziosa» ma anche un po' fortezza), sulla creazione di un catalogo che consenta la conoscenza, un'opera polemica sulla divisione fra cultura alta e cultura bassa: «Chi sa ciò che domani attesterà nel modo più sicuro la nostra civiltà?», si domanda la voce di commento mentre la macchina da presa mostra una pila di *Mandrake*. Oppure potremmo interpretare questo film come un monumento alla memoria, anche quella personale, visto che troviamo citato anche Harry Dickson, sul quale a lungo Resnais tenterà di fare un film. Ma si potrebbe anche leggere questa opera, che inizia in un silenzioso deposito pieno di volumi e finisce nella sala di lettura, come la metafora di un incontro, quello fra un libro e il suo lettore.

Portandoci "dietro le quinte" della Biblioteca Nazionale, Resnais percorre spazi che lo spettatore non può pensare come omogenei, e che vengono illustrati con punti di vista inusuali, come la *plongée* e la *contreplongée*, insistendo ancora sullo spazio, sul fuori campo, sul vedere. Accompagnandoci lungo corridoi male illuminati e interminabili, che non sapremmo localizzare, il regista ci racconta come un volume trovi la propria collocazione: un libro inventato, intitolato *Mars*, che ha sulla copertina una fotografia di Lucia Bosè, riferimento cinematografico certo non casuale[16].

Nella seconda parte Resnais ci riporta in quei corridoi, ce li fa nuovamente percorrere assieme all'addetto, sollecitato da una richiesta di lettura. Se prima potevamo avere un'impressione quasi di labirinto, adesso riconosciamo i luoghi, li risignifichiamo, scopriamo il *cosmos*, l'ordine grazie al quale un volume è disponibile per chi lo richiede: «Et vòici le livre en marche vers une ligne idéale, un équateur plus décisif pour son existence que la traversée du miroir», dice la voce di commento.

Se in *Les Statues meurent aussi* Resnais mostra il fruitore all'ascolto dell'opera, *Toute la mémorie du monde* indica per così dire il cammino inverso: il libro va incontro al lettore esattamente come fa il film nei confronti del suo spettatore.

Del resto, di lì a qualche anno, nel 1960, il regista dichiarerà:

> Voglio realizzare l'equivalente di una lettura, lasciare allo spettatore tanta libertà d'immaginazione quanta ne ha il lettore di romanzo. Che attorno all'immagine, dietro l'immagine, e persino all'interno dell'immagine, possa lasciar andare la sua immaginazione[17].

1. Cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986; ma si veda anche *Il film come testo*, «Bianco & Nero», 5, 2000, p. 33: «Un testo può anche essere concepito come *proposta* che manifesta l'intenzione di chi muove la comunicazione e che si apre ad un'interpretazione da parte del destinatario [...]. Dunque il suo significato nasce dal sovrapporsi di un "significato del destinatore", di un significato "intrinseco" (che spesso è una gamma di significati attivabili) e di un "significato del destinatario" (lettore, ascoltatore, spettatore). L'idea è che tra questi significati intervenga un vero e proprio processo di *negoziazione*, aperto a risultati spesso imprevedibili».
2. Cfr. Gianfranco Bettetini, *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*, Marsilio, Venezia, 1985.
3. Dan Sperber e Deirdre Wilson, *La pertinenza*, Anabasi, Milano, 1993, pp. 75, 79, 182.
4. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit., p. 38.
5. «I mezzi per valutare la presunzione di pertinenza cambiano nel corso del processo stesso di comprensione. All'inizio del processo, le ragioni che ha il destinatario per accettare o rifiutare la presunzione di pertinenza sono interamente indirette [...]. Ma, nel trattare lo stimolo, il destinatario acquisisce un'informazione che conferma o invalida direttamente la presunzione di pertinenza, e alla fine del processo questi indizi diretti avranno completamente sostituito gli indizi indiretti presenti all'inizio». Dan Sperber e Deirdre Wilson, *La pertinenza*, cit., p. 244.
6. Cfr. Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 68-69.
7. Cfr. Noël Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1990, e Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.
8. Alain Resnais, *Une expérience*, «Ciné-club», dicembre 1948.
9. Cfr., fra gli altri, Robert Benayoun, *Alain Resnais. Arpenteur de l'imaginaire: de Hiroshima à Mélo*, Stock, Paris, 1986, e Sergio Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Le Mani, Recco, 1997.
10. «Perché un film mi interessi occorre che abbia un lato sperimentale: è ciò che mancava al *Gauguin* ed è per questo che è un brutto film», ha dichiarato Resnais in «L'Avant-Scène du Cinéma», 68, luglio-settembre, 1966, p. 33.
11. Per la nozione di cornice cfr. Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris, 1985, e J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, cit.
12. Non c'è spazio per analizzare più a fondo come Resnais utilizza il poema di Eluard. Si potrebbe forse dire che è un testo "dislocato", come in un certo modo lo erano le lettere di Paul Gauguin utilizzate per il corrispondente documentario: dislocazione parziale, s'intende. Per il concetto di dislocazione cfr. Sandro Bernardi (a cura di), *Storie dislocate*, Ets, Prato, 1999.
13. Paolo Bertetto, *Alain Resnais*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1981, p. 30.
14. Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1, Jaka Book, Milano, 1994, p. 268.
15. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit., p. 75.
16. E chissà se scegliendo il titolo di *Mars*, Resnais aveva in mente l'omonima attrice di Dumas di cui racconta Sergej M. Ejzenštejn in *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1989, p. 101.
17. Citato da René Prédal, *Alain Resnais*, «Études cinématographiques», 64-68, 1968, p. 165.

Pierre Perrault: la trilogia dell'Île aux Coudres

Antonio Costa

Ricordare oggi Perrault[1] con un intervento sulla trilogia dell'Île aux Coudres è certo limitativo rispetto alla vastità della sua filmografia che copre un arco di quasi quarant'anni[2], senza contare i numerosi volumi di poesia, saggistica e teatro che, assieme a quelli di documentazione dei film, compongono la sua bibliografia[3]. Ma è ancor più limitativo, forse, rispetto alla ricchezza della vita e delle esperienze di questo instancabile viaggiatore che poteva dire di sé: «J'ai fait 31 films. Mais j'ai vecu mille d'autres choses et il n'en reste rien, faute de les avoir filmées»[4]. E, tuttavia, concentrarsi sull'epopea dell'Île aux Coudres è inevitabile, per varie ragioni. La trilogia dedicata agli abitanti di una piccola isola del Saint Laurent non raggruppa solo i suoi film più famosi, ma è anche il risultato di una ricerca cominciata molto prima e proseguita con coerenza dopo. Lo sbarco nell'"isola dei nocciòli" fu, come Perrault ha spesso ricordato, un momento fondamentale della sua vicenda umana e intellettuale e non solo della straordinaria avventura del cinema diretto, iniziata in collaborazione con Brault.

L'intera opera di Perrault è costruita attorno al tema del ritorno alle origini. Origini del mito e mito originario: il delfino bianco e la sua scoperta da parte di Jacques Cartier (1491-1557), il navigatore francese che prese possesso del Canada per conto di Francesco I (1534) e che per primo risalì il Saint Laurent (1535). *Blanchon mon ami le daufin blanc*, così si intitola la prima delle "cronache" che compongono il volume *Toutes isles* (uscito nel '63, contemporaneamente a *Pour la suite du monde*). Essa si apre con una lunga citazione di Jacques Cartier dalla quale stralciamo questo passo, lasciato nella sua forma originaria di francese antico: «Et eusmes congnoissance d'une sorte de poisson desquelz il n'est mémoire d'homme avoir veu ny ouy,/lesditz poissons son groz comme marhoux [marsouins], sans avoir aucun estocq»[5]. Il lavoro poetico, per il quale Perrault è stato considerato una sorta di Saint-John Perse del Québec, è strettamente intrecciato con quello cinematografico. *Pour la suite du monde* si apre, infatti, con la voce di Alexis Tremblay che legge i passi di Jacques Cartier relativi alla scoperta dell'Île aux Coudres («y a plusiers couldres que nous treuvasmes fort chargez de noisilles [noisettes] et, pour ce, la nommasmes l'ysle es couldres»[6]).

E *La Grande allure* (1985), che è la sua ultima opera di grande impegno (divisa in due parti, dura oltre 130'), è la "ripetizione", su un veliero battezzato *Le Blanchon*, del lungo viaggio che portò Jacques Cartier da Saint Malo al Québec e all'esplorazione del Saint Laurent.

Ho conosciuto di persona Pierre Perrault quando, nel 1990, ha tenuto all'Università di Bologna, assieme a Michel Brault, un ciclo di seminari. Più avanti, nel 1996, durante uno dei miei soggiorni all'Université de Montréal, l'ho incontrato di nuovo. Mi ricordo che, sapendo della sua malattia, esitavo a telefonargli. Fu Michel Brault a incoraggiarmi: chiamalo, mi disse, vedrai che gli farà bene. Lo chiamai. Mezz'ora dopo era già sotto casa mia che mi aspettava in auto. Mi portò fuori città, verso nord, nei luoghi della sua infanzia. Mi parlò solo di sfuggita della sua malattia, del lungo tunnel dal quale pensava di essere ormai uscito. Parlammo anche dei seminari di Bologna: era ancora stupito del grande interesse e delle lunghe discussioni suscitate dai suoi film fatti trent'anni prima, ma allo stesso tempo preoccupato di mostrarmi, con grande franchezza, la distanza che lo separava dalle questioni, a suo giudizio un po' troppo astratte, sollevate in quell'occasione. Mi fece parlare con alcuni dei suoi amici: ricordo un contadino che vendeva mele agli automobilisti. La giornata si concluse nella sua casa in Avenue Oakdal, dove sua moglie, Yolande Simard, aveva preparato una delle sue famose cene e dove scoprii con una certa sorpresa, incorniciato e bene in mostra nello studio di Pierre, il manifesto del seminario di Bologna.

La "svolta" del diretto

Oltre a quanto mi aveva detto e scritto privatamente, Perrault aveva parlato del seminario bolognese in un articolo su «Lumières»[7]. In questo testo si sofferma sulle difficoltà, incontrate nelle più diverse occasioni, di far capire la diversità del suo cinema. E ammette, sconsolato, che è il cinema stesso che gli impedisce di credere di far qualcosa di diverso dal cinema: «J'ai beau m'en defendre, le cinéma m'interdit de croire que je ne fais pas du cinéma. Hors de l'Eglise, point de salut»[8]. Ed è in questo contesto che ritorna sull'esperienza bolognese e registra, non senza un certo compiacimento, fino a che punto il cinema si trova in imbarazzo di fronte a *Pour la suite du monde*: «Et nous avons réalisé, une fois de plus à Bologne, jusqu'à quel point le cinéma est embarassé par *Pour la suite du monde*. Ce qui n'est pas pour déplaire»[9].

In effetti, in Perrault si intrecciano due aspetti che non sempre è agevole conciliare: la sua appartenenza a un "movimento", che ha rappresentato una delle punte dell'avanguardia cinematografica degli anni '60, e la forte caratterizzazione di un'opera in cui il cinema è solo una delle articolazioni; la carica anti-istituzionale che lo accomuna alle varie espe-

rienze del cinema diretto e, nello stesso tempo, la singolare complessità e l'unicità del suo percorso.

Certo, oggi, le neo-avanguardie degli anni '60 appaiono ai nostri occhi inevitabilmente "storiche", esattamente come quelle degli anni '20 dalle quali pretendevano di differenziarsi. La stessa idea-guida dei '60, quella che chiamerei *de-istituzionalizzazione* del cinema (in tutte le possibili accezioni del temine, da quella "linguistica" a quella politica), diventa inevitabilmente oggetto di discorso storico. In quest'ottica, quale posto assegnare alla "svolta" del diretto?

Per quanto il temine "diretto" abbia goduto di una certa fortuna soprattutto per l'accento che esso pone sulle nuove tecnologie (cineprese leggere, magnetofono portatile ecc.), bisognerà tenere in debito conto le differenze che caratterizzano le singole esperienze, designate di volta in volta come *cinéma verité*, *candid camera*, (o *candid eye*), *cinéma direct*, *film inchiesta*[10]. Ognuna di queste formule (e relativa definizione) rinvia a diverse aree linguistico-culturali: Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Canada anglofono, Canada francofono e, in posizione piuttosto periferica e cronologicamente sfasata, l'Italia[11].

I limiti di queste pretese "fuoriuscite" dall'istituzione linguistico-narrativa del cinema sono state ben presto messi in evidenza da vari autori. Christian Metz, ad esempio, ha condotto una critica serrata al mito dell'«adamismo iconico» e alla pretesa che la «messa in presenza» possa sostituire la «messa in scena», pur riconoscendo al nuovo cinema e a certe opere del cinema diretto la capacità di offrire «ai loro spettatori *un certo tipo di verità* che assai di rado si trovava nelle grandi opere del passato, verità infinitamente difficile da definire, ma che si localizza istintivamente»[12]. Anche Jean-Louis Comolli ha sottoposto a critiche ben circostanziate le mitologie del diretto, affermando con forza il carattere *non-diretto* di tutto il cinema, compreso il cosiddetto *cinéma verité* nel quale gli effetti di "verità" sono pur sempre il risultato di una manipolazione (cioè di un lavoro del montaggio, di un lavoro sulla forma)[13]. Quando, riferendosi *anche ma non solo* a Perrault, Comolli afferma che nel cinema diretto «l'avvenimento filmato non preesiste al film, alle riprese, ma è il prodotto di queste» e che dalla manipolazione dei materiali ripresi «escono sia il film, sia la "realtà" di cui esso tratta»[14], intende sicuramente mettere in evidenza la distanza che pur sempre separa *realtà* e *rappresentazione*, ma nello stesso tempo definisce con una certa esattezza, al di là delle differenti valutazioni che se ne possono dare, quanto Perrault, a un alto livello di consapevolezza, ha realizzato.

Certo, tali analisi, pur acute, non danno conto di che cosa questo cinema ha, nonostante tutti i limiti, rappresentato, quale tipo di ricezione ha avuto. Per comprendere ciò bisogna dar conto del sentimento di appartenenza, del patto comunicativo, dell'intenzionalità anti-istituzionale

Coll. Aprà

Alexis Tremblay e Pierre Perrault durante
la lavorazione di *Le Règne du jour* (1966)

che spesso legava tanto i produttori quanto i fruitori di queste immagini. (Ri)collocare queste immagini nel loro contesto significa cogliere tutto questo. E allora non si potrà trascurare il fatto che le varie manifestazioni del diretto si sono spesso trovate in sintonia con movimenti antagonisti, o comunque fortemente innovativi.

Per esempio, Shirley Clarke con *The Connection* (1962) realizza un film la cui appartenenza al "diretto" è stata, non senza motivi, contestata, anche se esso rappresenta un significativo incontro tra tecniche del diretto e rivoluzione del nuovo teatro: questo film ci offre oggi una preziosa documentazione della *performance* del Living Theatre, compresa l'ambigua e forse mistificante indeterminazione tra "realtà" della ripresa, esperienza della droga e finzione (la messa in scena del testo di Jack Gelber che ne sta alla base). Ancor più importante del teatro è poi la musica che, proprio negli stessi anni delle varie esperienze del diretto, comincia a occupare un posto sempre più importante nella cultura giovanile. Da *Lonely Boy* (1962) di Wolf Koenig e Roman Kroiter, dedicato alla *pop star* canadese Paul Anka, a *Monterey Pop* (1967) di Donn Alan Pennebaker, il fenomeno della *pop music* e della sua influenza sul mutamento del costume diventa un oggetto particolarmente consono alle tecniche del "diretto".

A maggior ragione queste considerazioni valgono per i rapporti tra diretto e movimenti politici. Nel caso di Perrault, c'è uno stretto legame tra le esperienze del diretto e quella che fu chiamata la "rivoluzione tranquilla", cioè il movimento di rinnovamento culturale e politico della pro-

vincia del Québec, con le rivendicazioni di autonomia nei confronti del governo federale e di valorizzazione della componente culturale francofona[15]. Allo stesso modo, *L'Acadie, l'Acadie* (girato nel '68-69 in collaborazione con Brault, ma uscito nel '71) documenta lo sciopero e l'occupazione da parte degli studenti dell'Université de Moncton nel Nouveau-Brunswick, episodio in cui confluiscono i temi della contestazione sessantottesca e le rivendicazioni della minoranza francofona. Sicuramente è determinante questo contesto per comprendere l'esperienza cinematografica di Perrault, soprattutto nella sua fase iniziale, quella degli anni '60.

Alexis, Grand Louis, Marie e gli altri

Nel contesto del "diretto" quale abbiamo sommariamente delineato, l'opera di Perrault si caratterizza fin dall'inizio per un utilizzo dei mezzi riproduttivi (magnetofono e cinepresa) messi al servizio di una ricerca che è insieme etnografica e poetica, geoantropologica ed esistenziale. È la ricerca di un *paese* e delle sue *radici*: «Comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découvrance de rivages et d'hommes que j'ai nommé pays»[16]. Ma è anche la ricerca della propria dimora: «...Un jour, j'ai élu domicile à l'Île aux Coudres. Sans véritable prémeditation. Pour voir. Parce que il faut bien un jour jeter l'ancre. Parce que les livres finissent par être inhabitables»[17]. Ed è infine la ricerca di un *linguaggio*, prendendo in prestito le parole: fin dalle sue esperienze radiofoniche, Perrault ha utilizzato la parola registrata «come un linguaggio letterario, pur non avendo essa in realtà una forma letteraria»[18].

Sono queste le ragioni della centralità della trilogia dell'Île aux Coudres e del suo vitale paradosso: quello di configurarsi come una sorta di «épopée sans auteur»[19], in quanto sembra che l'autore abbia voluto eclissarsi dietro i personaggi della comunità dell'isola, negarsi per lasciare spazio alla loro creatività; e, al tempo stesso, di essere la tappa di una vera e propria «mitobiografia», iniziata con gli strumenti della poesia, della radio e della televisione e proseguita, dopo gli esiti straordinari della trilogia, con nuove ricerche di altre realtà geoantropologiche, di altri miti: il ciclo degli abitanti dell'Abitibi (*Un Royaume vous attend*, 1975; *Le Retour à la terre*, 1976; *Gens d'Abitibi*, 1979); gli Amerindi (*Le Pays de la terre sans arbres ou le Mouchouânipi*, 1980), il mito della caccia (da *La Bête lumineuse*, 1982, a *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 1993).

La trilogia dell'Île aux Coudres è composta da *Pour la suite du monde*, convenzionalmente datato 1963, ma realizzato nel 1961-62 da Brault, Perrault e Carrière, *Le Règne du jour* (1966) e *Les Voitures d'eau* (1968), realizzati in collaborazione con Bernard Gosselin. Essi hanno per protagonisti gli abitanti di una piccola isola situata a nord della città di Québec, sull'estuario del Saint Laurent, *entre la mer et l'eau douce*. Tra questi spic-

cano i membri della famiglia Tremblay, in primo luogo il vecchio Alexis, un vivacissimo ottantenne che è la memoria storica della comunità; in una posizione di rilievo c'è poi Grand Louis, «il poeta, il folle, l'uomo che si rallegra per tutto, che trasforma ogni argomento in una storia»[20].

In tutte e tre le opere, i protagonisti partecipano alla realizzazione di un evento che viene indotto dall'équipe che produce il film. Se l'evento è provocato da un intervento esterno, esso è tuttavia "vissuto" direttamente dai membri della comunità: più che impersonare un ruolo (sia pure quello di se stessi), essi accettano di vivere davanti allo sguardo della cinepresa una data esperienza. In *Pour la suite du monde* si tratta di riappropriarsi delle tecniche di pesca al marsuino (abbandonata da circa quarant'anni) e portare a termine la cattura di uno di questi cetacei. In *Le Règne du jour* viene organizzato un viaggio in Francia al quale partecipano il vecchio Alexis e sua moglie Marie, il loro figlio Léopold e la nuora: una sorta di pellegrinaggio nella provincia del Perche, da cui secoli prima erano partiti i loro antenati. In *Les Voitures d'eau*, forse il più corale dei tre, gli abitanti dell'isola, tra i quali Laurent Tremblay, capitano dell'Amanda Transport, si impegnano a illustrare le tecniche di costruzione delle golette in legno, destinate ormai a essere sostituite dai più sicuri ed efficienti battelli in ferro, e a discutere i vari problemi posti dalla concorrenza delle società anglo-canadesi.

Dei tre film è sicuramente il primo quello che ha goduto della maggior fortuna. Credo che la ragione sia da cercare nella maggior linearità del tema proposto. In questo caso, i procedimenti della ricerca etnografica e le tecniche del cinema diretto sembrano svilupparsi secondo una precisa struttura narrativa: attribuzione di un *compito*, superamento delle varie *prove*, *vittoria* e *ricompensa*. A questo si aggiunga il fatto che, fin dalle prime inquadrature, con Alexis Tremblay che legge i passi di Jacques Cartier dedicati alla "scoperta" del marsuino, il cetaceo, ancor prima di essere visibile, acquista una valenza mitica, diventando, come è stato notato, una sorta di Moby Dick, «nei confronti del quale l'intera comunità si misura in una amorevole sfida al mito, carica di impliciti sensi esistenziali e di esplicito gusto vitalistico»[21].

Sicuramente gli altri due film sono più complessi. Perrault rende più chiaro il suo progetto di attribuire un primato alla parola "detta", "vissuta", senza per questo rinunciare alla forza delle immagini che, soprattutto in *Les Voitures d'eau*, diventano più ricercate. In *Le Règne du jour*, Perrault può concentrarsi su un numero più ristretto di personaggi, dando più spazio e spessore al vecchio Alexis e facendo emergere la freschezza, gli stupori e la determinazione di sua moglie Marie, unica figura femminile di rilievo della trilogia. Privo di una linearità narrativa, *Le Règne du jour* sembra piuttosto costruito secondo le regole delle libere associazioni: mano a mano che i protagonisti fanno l'esperienza delle analogie e delle differenze di lingua, di abitudini, di oggetti d'uso quoti-

diano tra la comunità francese e la loro, il montaggio mescola commenti in tempo reale, flashback e flashforward (ricordi dei preparativi della partenza e riflessioni fatte successivamente, una volta ritornati nell'isola).

Questa libertà di spostamento tra piani temporali e spaziali diversi offre la possibilità di mettere continuamente a confronto differenti tradizioni, situazioni e comportamenti (memorabile la sequenza in cui vengono "confrontati" i due diversi "riti" dell'uccisione del maiale): abbiamo, così, la sensazione di seguire *nel loro farsi* non solo esperienze e discorsi dei personaggi, ma anche le stesse scene del film. E questo senza che Perrault si senta costretto a ricorrere ad artificiosi procedimenti metafilmici (in auge all'epoca). Al contrario, si possono registrare soluzioni di grande finezza, rese agevoli dal grande affiatamento che evidentemente si è creato tra i personaggi e la troupe. C'è ad esempio una scena, che si svolge dopo il ritorno, in cui Alexis e Grand Louis discutono delle differenze tra la parlata quebecchese e quella francese: a un certo punto, per dare più forza alle sue argomentazioni, Alexis sostiene che ci sono differenze di accento persino tra loro e quelli di Montréal, e così dicendo guarda verso il fuori campo, ammiccando agli uomini della troupe.

Una maggior ricchezza e varietà di determinazioni sociali, economiche e politiche emerge in *Les Voitures d'eau*. Pur non mancando momenti di grande interesse sul piano del "parlato" (davvero memorabili le *performances* di Grand Louis) e delle immagini (la sequenza dell'incendio finale della goletta in disuso), *Les Voitures d'eau* è tanto efficace sul piano dell'analisi, quanto dispersivo sul piano tematico.

La memoria e lo sguardo

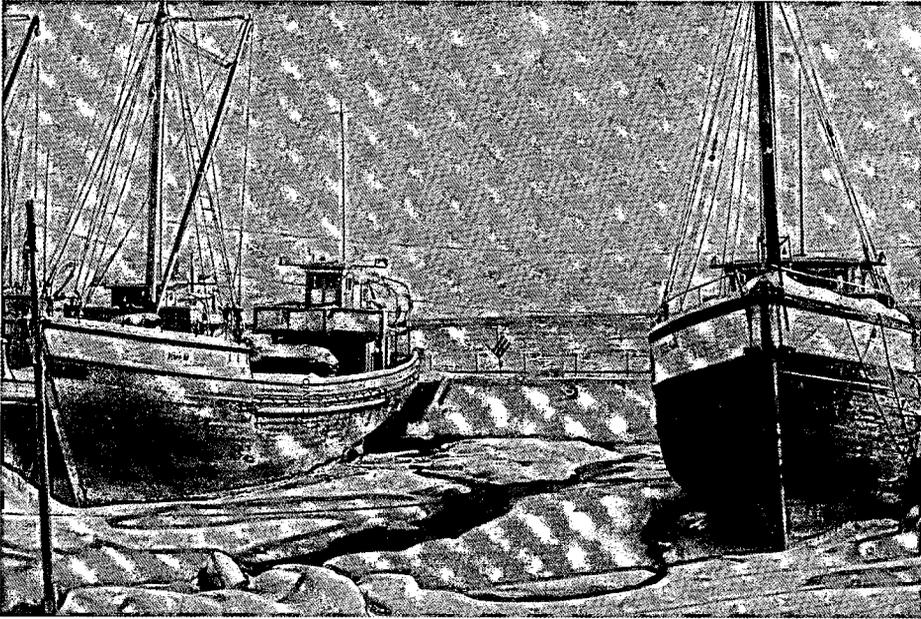
Perrault ha sempre preferito alla formula *cinéma direct* quella di *cinema del vissuto* o *cinema vissuto*. Vissuto ha una duplice valenza. Anzitutto, coinvolge la dimensione della parola. È grazie alla parola che i suoi personaggi introducono nell'oggettività dell'immagine la dimensione tutta soggettiva del proprio *tempo vissuto*. Ma cinema vissuto significa anche un cinema che si è fatto vita, in quanto la realizzazione del film diventa esperienza, introduce modificazioni nella vita dei personaggi. Arrivando al cinema dalle sue esperienze radiofoniche e poetiche, Perrault non approda soltanto alle immagini, ma piuttosto agli atti: *de la parole aux actes*, dalla parola agli atti come sintetizza appunto il titolo di un suo libro già citato. Per quanto egli fosse poco incline alle astrazioni della teoria, credo sia legittimo fissare in alcuni punti le implicazioni teoriche della sua idea di cinema.

Innanzi tutto, Perrault considera il cinema come strumento capace di evitare la rappresentazione, in grado, cioè, di «memorizzare» l'uomo senza passare per la finzione, «senza doverlo interpretare»[22]. Si trova in que-

sta enunciazione un'eco del realismo di Bazin, estremizzato tuttavia nel netto rifiuto dell'idea stessa di finzione. Rifiuto che si estende anche alla memoria intesa come «monumentalizzazione»: Perrault parla precisamente di passaggio dalla «statuaria» alla «carne viva»[23], che presenta qualche analogia con le formulazioni più radicali di Rohmer, quelle della serie di articoli dal titolo *La celluloïde et le marbre* (1955)[24]. Il tutto è però espresso in stretta relazione con l'esperienza dei film. Tanto è vero che i testi nei quali Perrault ha sviluppato queste idee sono "racconti di film", quello di *Pour la suite du monde*, cui mi sono appena riferito, e quello del film sul bue muschiato (*L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, 1993) che nella versione in volume contiene la sua più ampia riflessione sul documentario inteso come rifiuto della finzione, incapace di proporre nient'altro che se stessa. Ad essa egli oppone non tanto l'idea ingenua della riproduzione della realtà, ma quella ben più sottile di riproduzione della memoria della realtà, di riproduzione di uno sguardo[25].

Arriviamo così al ruolo della parola. Il cinema di Perrault è un cinema di parola, intesa come investimento soggettivo non tanto dell'autore quanto del personaggio. La parola è l'atto fondativo del cinema di Perrault: «Je préfère, au verbe qui se fait chair, la chair qui se fait verbe. Et donner une image du verbe que le verbe à l'image»[26]. Quest'idea di «immagine del verbo», questa coesione di parola e immagine comporta una precisa concezione di temporalità filmica, intesa come il risultato non tanto della manipolazione del montaggio, quanto della saldatura tra la soggettività del personaggio che vive l'evento e l'oggettività della cinepresa che lo riprende.

La precedente esperienza di Perrault con le interviste radiofoniche e il programma televisivo *Au Pays de Neufve-France* (tredici puntate realizzate tra il '58 e il '59) ha creato le condizioni di una progressiva familiarizzazione del cineasta e della sua équipe con i soggetti da riprendere. Alexis Trembaly e gli altri diventano a poco a poco protagonisti di un'avventura che è insieme esistenziale e cinematografica. Essi vi entrano con il loro tempo di soggetti e, insieme, con la consapevolezza dell'apparato che oggettiverà sulla pellicola e sul nastro magnetico la loro esperienza. La posta in gioco è triplice: non si tratta solo di (1) rimettere in atto una pratica sociale desueta (la pesca al marsuino), ma anche (2) portarla a termine con la cattura di un esemplare e (3) renderne possibile la documentazione cinematografica. Isolani ed équipe di ripresa sono quindi impegnati nella *riproduzione* consapevole di un evento, nel duplice significato del termine: riprodurre (produrre di nuovo) un evento desueto e, insieme, creare le condizioni della sua *riproducibilità*. È nello spazio del film che può quindi riprodursi un evento che, alla lettera, *non aveva più luogo*.

Nel cinema (in tutto il cinema) c'è una contraddizione tra l'oggettività dello sguardo della cinepresa, che fissa azioni, gesti, eventi, e la soggetti-

Coll. Aprà

Les Voitures d'eau (1968)

vità della narrazione (della parola) che instaura un punto di vista e, per ciò stesso, una temporalità, una *direzione*. Il paradosso del film sta appunto nella convivenza di questo duplice regime, convivenza che è resa possibile dal duplice regime dell'identificazione spettatoriale (che è insieme primaria e secondaria: quella primaria è l'identificazione con lo sguardo della cinepresa, quella secondaria con il personaggio ripreso)[27]. Mentre il cinema narrativo classico si reggeva su un equilibrio tra i due piani, le due dimensioni (oggettiva e soggettiva), il cinema moderno ha spostato gli equilibri a favore della soggettività. Nel campo del documentario, Perrault ha, a sua volta, sbilanciato in direzione della soggettività la tradizionale (e spesso mistificatoria) oggettività del documentario. Soggettività dei personaggi, piuttosto che dell'autore. Fondamentale in questo spostamento sono la messa in situazione di personaggi *reali* chiamati ad agire (e reagire) e il ruolo della parola. Dando la parola ai personaggi, Perrault presta il loro tempo all'immagine. L'immagine ri-prodotta vive quindi tra la dimensione della *memoria* (di un evento *che non ha più luogo*: la pesca al marsuino) e quella del *desiderio* (di ri-produrlo, di farlo accadere di nuovo). C'è senza dubbio qualcosa di fittizio in tutta la procedura della messa in situazione dei personaggi, nella produzione dei vari eventi (il viaggio in Francia, la costruzione di una goletta). Ma allo stesso tempo c'è qualcosa di *assolutamente vero, reale*: il desiderio che l'evento si compia, che il film giunga a compimento: la cattura del cetaceo, il superamento della prova.

Epopea senza autore?

Vedendo *Le Beau plaisir* (1968), un cortometraggio a colori (dura circa 16 minuti) in cui Brault e Perrault forniscono una sorta di *abregé* delle tecniche della pesca al marsuino indagate nel primo film della trilogia, si ha l'impressione che una distanza enorme lo separi da *Pour la suite du monde*, uscito solo cinque anni prima (ma anche da *Les Voitures d'eau* che è dello stesso anno). E ciò non dipende solo dallo "stacco" determinato dal bianco e nero del primo film: inserti di *Le Règne du jour* interrompono la fluida concatenazione delle sequenze a colori, quasi fossero ormai reperti archeologici, e fanno lo stesso effetto del francese antico di Jacques Cartier nel contesto della parlata franco-canadese contemporanea. Certo, dal confronto tra le differenti qualità dei due film risulta evidente la forza evocativa di *Pour la suite du monde*, che deriva sia dal procedimento di realizzazione, sia dal significato mitico che la struttura stessa del film attribuisce all'animale e alla sua cattura. E in questo consiste appunto il problema che *Pour la suite du monde* (e la trilogia in generale) ci pone oggi, a distanza di quarant'anni, durante i quali l'ulteriore sviluppo delle tecnologie leggere e del video digitale, della televisione in diretta hanno notevolmente allargato la gamma delle nostre esperienze di riproduzione "diretta" di un evento e, di conseguenza, modificato le nostre idee al proposito. È il nuovo contesto mediologico in cui ci troviamo immersi a conferire un sapore arcaico a questi film e a far sì che, dove un tempo era possibile vedere una sorta di dismissione del ruolo dell'autore, di un suo annullamento, oggi si veda piuttosto il suo contrario. Sono insomma le marche dell'autore e l'intenzionalità del procedimento a qualificare l'esperienza nel suo insieme.

Due mi sembrano oggi i possibili atteggiamenti di fronte alla trilogia di Perrault. Il primo è quello di evidenziare quanto di "finzionale" permanga, al di là dell'ideologia del "diretto", in quel tipo di cinema, facendo tesoro dei contributi teorici del tipo di quelli già citati di Metz e Comolli e, soprattutto, del nuovo sapere determinato dallo sviluppo di tecnologie ed esperienze successive. Il secondo è quello di interpretare gli indubbi aspetti "finzionali" di questo cinema (oggi meglio percepibili rispetto ad allora) secondo nuovi e più raffinati modelli teorici (capaci però di dar conto degli esiti raggiunti).

Un esempio del primo atteggiamento può essere rappresentato dal sintetico bilancio dell'esperienza del "diretto" canadese fatto da Euvrand e Véronneau[28]. Secondo i due critici quebecchesi, *Pour la suite du monde*, apparentemente il film per eccellenza del *cinéma direct*, è in realtà il più «messo in scena». A conferma della tesi, essi citano non solo il ruolo della parola, vero e proprio principio organizzatore del film, ma anche il fatto che i racconti dei vari personaggi altro non sono che la re-

plica e la selezione di racconti già più volte raccolti in precedenti prove radiofoniche e televisive di Perrault. Quanto alla "realtà" ripresa, Euvrand e Véronneau sostengono che si tratta pur sempre di «réalité reconstituée», secondo un modello già messo a punto da Flaherty per la pesca al pescecane in *The Man of Aran* (*L'uomo di Aran*, 1934). Essi riconoscono tuttavia che Perrault attribuisce al recupero di una pratica desueta una valenza più simbolica: «Si tratta, per una popolazione deprivata e umiliata di riscoprirsi e ridiventare un popolo ritrovando il suo passato e le sue radici»[29]. Esiste, secondo i due critici, un'oggettiva convergenza tra questa tematica e l'insorgere del nazionalismo quebecchese e questo spiega, a loro giudizio, le ragioni di un mancato approfondimento delle contraddizioni e anche delle mistificazioni implicite in questa esperienza.

Il secondo atteggiamento è rappresentato da Gilles Deleuze, che, ne *L'immagine-tempo*, piuttosto che denunciare, esalta e valorizza il significato ermeneutico e conoscitivo degli aspetti più "finzionali" dell'esperienza di Perrault. Il filosofo francese dedica alcuni significativi paragrafi a Perrault e al cinema verità, all'interno di un capitolo che si intitola programmaticamente *Le potenze del falso* e che ha come suoi numi tutelari Nietzsche e Orson Welles (naturalmente il Welles di *F for Fake*)[30]. Deleuze interpreta il netto rifiuto della finzione da parte di Perrault come un rifiuto non tanto della finzione in sé, ma della finzione in quanto «inseparabile da una "venerazione" che la presenta come vera, nella religione, nella società, nel cinema, nei sistemi di immagine»[31]. Secondo Deleuze ciò che per Perrault si oppone alla finzione non è tanto il reale, quanto la diversa funzione dell'attività fabulatrice dei suoi personaggi, capace di conferire al "fittizio" la potenza della memoria, della leggenda, del "mostro" (tale è il significato del delfino bianco in *Pour la suite du monde*, del caribù in *Le Pays de la terre sans arbres*, del Dyonisos di *La Bête lumineuse*). Alla "verità" dei colonizzatori, dei padroni si oppone la "finzione" di un popolo che *narra* la propria *identità*, la propria *verità*. Non sfugge quindi a Deleuze la funzione essenziale della parola fabulatrice dei personaggi, nel cui uso, da parte di Perrault, egli vede attuarsi qualcosa di assai vicino al «discorso libero indiretto» di Pasolini. Sicuramente ci sono delle forzature in questo modello interpretativo, soprattutto per quanto riguarda la "curvatura" in senso nietzschiano; e tuttavia esso ha il merito di rendere conto della coesistenza in Perrault di un uso delle tecniche di riproduzione audiovisiva per dare la parola a chi non l'aveva mai avuta (ancora l'*épopée sans auteur*) e di una forte istanza d'autore, oggi assai più evidente che all'epoca[32]. L'interpretazione di Deleuze riesce a "tenere" in campo, mostrandone la vitale contraddizione, ambedue le istanze.

La raccolta della documentazione per la stesura di questo articolo mi è stata facilitata dalla disponibilità del personale della Cinémathèque Québecoise di Montréal e dal prezioso aiuto di Viva Paci. A loro va il mio più vivo ringraziamento.

1. Pierre Perrault, uno dei protagonisti della grande stagione del *cinéma direct* canadese, è morto il 24 giugno 1999, a Montréal, dove era nato nel 1927. Solo «Le Monde», tra i grandi organi di informazione internazionale, ha dato la notizia con un certo rilievo, ricordando Perrault come inventore del «cinema del vissuto» e riportando un giudizio «di folgorante lucidità» che gli aveva dedicato il filosofo Gilles Deleuze (cfr. Jean-Michel Frodon, *La mort de Pierre Perrault*, «Le Monde», 27 giugno 1999). In Italia la notizia è passata pressoché inosservata. È vero che da noi la conoscenza dell'opera di Perrault è piuttosto limitata e, per lo più, riservata ai frequentatori dei festival (Pesaro, il Festival dei Popoli di Firenze e pochi altri) o di rassegne monografiche, come quelle di Verona (1972), dedicata al nuovo cinema canadese, e di Bologna (1990) che propose un'ampia selezione di opere di Michel Brault e Pierre Perrault. Per una bibliografia italiana cfr. AA. VV., *Il nuovo cinema canadese*, catalogo della Settimana Cinematografica Internazionale, Verona, 24-30 giugno 1972 (con interventi di Gianni Rondolino e Orio Caldiron); Monica Dall'Asta (a cura di), *Canada-Direct. Il documentario: la scuola del Québec. Il cinema di Michel Brault e Pierre Perrault*, Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Bologna, 1990. Cfr. anche Lino Micciché, *"Civilisation" è "Civilization"* in *Il nuovo cinema degli anni '60*, ERI, Torino, 1972 (in appendice al volume, pp. 287-298 una bibliografia sul cinema canadese dal 1964 al 1971 e su Perrault).

2. Essa comprende: *Au Pays de Neufve-France* (1958-59, serie televisiva di Radio Canada, in 13 puntate, in collaborazione con René Bonnière); *Pour la suite du monde* (1963, in coll. con Michel Brault, Marcel Carrière); *Le Règne du jour* (1966, in coll. con Bernard Gosselin); *Les Voitures d'eau* (1968, in coll. con B. Gosselin); *Le Beau plaisir* (1968, in coll. con B. Gosselin, M. Brault); *Un Pays sans bon sens!* (1970, in coll. con B. Gosselin); *L'Acadie, l'Acadie* (1971, in coll. con M. Brault); *Un Royaume vous attend* (1975, in coll. con B. Gosselin); *Le Retour à la terre* (1976); *C'était un Québécois en Bretagne, Madame!* (1977); *Le Goût de la farine* (1977); *Gens d'Abitibi* (1979); *Le Pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (1980); *La Bête lumineuse* (1982); *Les Voiles bas et en travers* (1983); *La Grande allure* (1985); *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993); *Cornouailles* (1994). L'opera cinematografica completa di Pierre Perrault è disponibile in edizione video VHS, comprendente cinque cofanetti, a cura dell'Office National du Film du Canada.

3. Tra le opere letterarie si possono ricordare *Portulan*, Beauchemin, Montréal, 1961; *Ballades du temps précieux*, Éditions d'Essai, Montréal, 1963; *Toutes isles*, Beauchemin, Montréal, 1963; *En Désespoir de cause*, Parti pris, Montréal, 1971; *Chouennes*, Hexagone, Montréal, 1977; *Gélivures*, Hexagone, Montréal, 1977; *Irréconciliabules*, L'Action nationale, Montréal, 1995; *Jusqu'à plus oultre*, Comeau et Nadeau, Montréal, 1997. Tra le opere di saggistica, si possono citare *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, Lidec, Montréal, 1977; *De la parole aux actes*, Hexagone, Montréal, 1985. I volumi di documentazione di film sono: *Le règne du jour*, Leméac, Montréal, 1968; *Les voitures d'eau*, Lidec, Montréal, 1972; *Un pays sans bon sens*, Lidec, Montréal, 1972; *La bête lumineuse*, Nouvelle Optique, Montréal, 1982; *La grande allure 1 e 2*, Hexagone, Montréal, 1989; *Pour la suite du monde*, Hexagone, Montréal, 1992; *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, Hexagone, Montréal, 1995. Va ricordata inoltre la raccolta di interviste *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Hexagone, Montréal, 1996.

4. Odile Tremblay, *Pierre Perrault. Au devant du réel*, «Le Devoir», 9 marzo 1998.

5. P. Perrault, *Toutes isles* (1963), Fides, Montréal-Paris, 1966, II ed., p. 19.

6. *Pour la suite du monde*, cit., 1992, pp. 25-26.

7. P. Perrault, *L'image du verbe*, «Lumières», 25, inverno 1991; ripreso in *Pour la suite du monde*, cit. pp. 274-292.

8. *Id.*, p. 277.

9. *Id.*, p. 285.

10. Per una esauriente trattazione, ricchissima di informazioni, della storia del cinema diretto, resta ancora valido Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Seghers, Paris, 1974; per una trattazione del diretto in una più aggiornata prospettiva storico-teorica che comprende l'intera storia del documentario, cfr. Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Nathan, Paris, 1995.

11. La patria di Zavattini e del neorealismo

darà le cose più interessanti in questo campo negli anni '70, con *Anna* (1975) e le altre esperienze video di Alberto Grifi e con *Matti da slegare* (1975) di Agosti, Bellocchio, Petraglia e Rulli.

12. Cfr. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, trad. it. di Adriano Aprà e Franco Ferrini, Garzanti, Milano, 1972 (ed. or. 1968), pp. 264-267. Difficile astenersi dal definire molte vaghe e assai poco "semiologiche" notazioni siffatte.

13. Jean-Louis Comolli, *Le détour par le direct*, I e II, «Cahiers du Cinéma», 209 e 211, 1969; trad. it. in Alberto Barbera e Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 294-413.

14. *Id.*, p. 413.

15. Cfr. Luca Codignola e Luigi Bruti Liberati, *Storia del Canada*, Bompiani, Milano, 1999, pp. 671-681.

16. *De la parole aux actes*, cit., p. 7.

17. *Id.*, p. 13.

18. Cfr. Michel Delahaye e Louis Marcorelles, *L'action parlée. Entretien avec Pierre Perrault*, «Cahiers du Cinéma», 165, 1965, pp. 31-39; trad. it. parz. in Adriano Aprà (a cura di), *Poetiche delle Nouvelles Vagues*, 1, Marsilio Editori, Venezia, 1989, p. 101.

19. *L'image du verbe*, cit., p. 275.

20. M. Delahaye e L. Marcorelles, *L'action parlée. Entretien avec Pierre Perrault*, cit., p. 97.

21. Cfr. Lino Micciché, *Il nuovo cinema degli anni '60*, Eri, Torino, 1972, p. 212.

22. *L'image du verbe*, cit., p. 289.

23. *Ibid.*

24. Trad. it. in Giovanna Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, La Casa Usher, Firenze, 1983, pp. 8-36.

25. *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, cit.

26. *L'image du verbe*, cit., p. 291.

27. Per questi aspetti della visione filmica, rinvio ai lavori di Christian Metz e, in particolare, a *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. di Daniela Orati, Marsilio, Venezia, 1980 (ed. or. 1977), pp. 46-61.

28. Cfr. Michel Euvrand e Pierre Véronneau, *Le direct*, in Véronneau (a cura di), *Les cinémas canadiens*, Pierre Lherminier & La Cinémathèque Québecoise, Paris-Montréal, 1978, pp. 87-106.

29. *Id.*, p. 94.

30. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, trad. it. di Liliana Rampello, Ubulibri, Milano, 1989 (ed. or. 1985), pp. 143-174.

31. *Id.*, p. 168.

32. Del resto l'idea stessa di autore ha subito notevoli variazioni, anche in relazione ai diversi modelli di lettura attivati da un testo. Roger Odin, in un saggio sulla pragmatica del documentario, definisce tre differenti tipi di lettura di un testo audiovisivo: *lecture fictivisante*, *lecture documentarisante* e *lecture esthétisante*. Ogni testo audiovisivo può dar luogo, qualunque sia il genere cui appartiene, a diversi tipi di lettura. Un testo di finzione può essere visto come un documento di costume, di storia del cinema o storia sociale. Viceversa un documentario può indurre a una lettura che fa virare in finzione ciò che è nato come documento o può attribuire valore estetico a ciò che originariamente è nato con diversa funzione. Per il cinema documentario l'allontanamento dal contesto, dal patto e dalle intenzionalità che regolano in determinate circostanze il processo comunicativo, può favorire, in circostanze mutate, l'emergere di letture più o meno *fictivisantes* ed *esthétisantes*. Questo modello presenta il vantaggio di prevedere lo spostamento, la variabilità nel tempo del tipo di lettura e, di conseguenza, dell'idea di testo e di autore. Cfr. Roger Odin, *Film documentaire. Lecture documentarisante*, in AA.VV., *Cinéma et réalités*, Travaux XLI, Université de Saint Etienne, Cierec, Saint Etienne, 1984, pp. 263-278. Per una interpretazione dell'autore come "prodotto" di un processo di lettura, cfr. Antonio Costa, *François, Eric, Claude, Jean-Luc, Jacques e "les auteurs"*, «Fotogenia», II, 2, 1995, pp. 79-93.

Zabriskie Point di Michelangelo Antonioni

Antonioni: la poetica dei materiali

Giuseppe D'Amato

L'impiego di un particolare rumore, in un dato momento, con una certa intensità e mixato con quelle parole e non altre, è un'operazione tipicamente musicale.
Vittorio Gelmetti

«Un film è sia immagine che suono. Qual è più importante? Io li metto entrambi sullo stesso piano»[1]. Nella produzione cinematografica di Michelangelo Antonioni, la musica, in rapporto agli altri suoni/rumori della colonna sonora, perde il suo statuto di linguaggio privilegiato e riacquista una funzione specifica all'interno del programma narrativo, soprattutto grazie alla sua miniata collocazione nella sequenza. Antonioni spoglia la musica cinematografica della consueta funzione imbalsamatrice, sperimenta "musica nuova", riduce a pochi strumenti l'organico orchestrale e contemporaneamente restituisce alla musica la sua intelligibilità. Pur continuando ad attribuirle una tradizionale funzione eteronoma, in un rapporto di imprescindibile e costitutiva connessione con l'immagine, le lascia uno spazio narrativo peculiare, quello tutto soggettivo di una «quarta dimensione», percepibile, in filigrana, attraverso l'intreccio. Spesso è la musica a dar voce ad una profondità della psiche altrimenti non comunicabile, eco sonora dell'ineffabilità di un sentimento.

Antonioni sceglie tra i suoi collaboratori musicisti e compositori come Giovanni Fusco e Vittorio Gelmetti, capaci di "fabbricare" la musica per i suoi film con la sobrietà necessaria a dar voce alla soggettività, senza cadere nel sentimentalismo né nell'indeterminato della «poesia sonora»[2]. La funzione più consueta della musica per cinema, invece, anche di quella degli anni '50 e '60, consiste nel fare da commento esterno allo sviluppo narrativo della storia, concepito in modo da creare un rapporto tra musica e spettatore e non fra musica e film[3]. Nel cinema antonioniano il «cameriere musicale»[4] è licenziato, anche quando l'elaborazione della colonna sonora passa dalla composizione specifica di musica per film, al *mélange* di musica d'avanguardia "tecnicamente riproducibile". Nel *work in progress* di Antonioni, anche i rumori ed i silenzi diventano sempre più "poetici", non li si può considerare elementi di un paesaggio-realtà, ma vero materiale compositivo di un «paesaggio sonoro»[5], eco sonora dello schermo, in accordo o disaccordo armonico con le immagini.

Michelangelo Antonioni è un artista aperto al Moderno; la sua concezione del film come sistema, come "architettura", dove ogni tassello svol-

ge una funzione precisa e ragionata, oltre che poetica, lo porta ad essere, nella produzione cinematografica italiana del dopoguerra, un esempio significativo per un percorso sperimentale d'analisi audiovisiva. La definizione delle "arcate del visivo" trova, infatti, corrispettiva attenzione in quella dell'organizzazione della colonna sonora, consentendo al regista di narrare la vita senza abusare delle parole, di "comunicare l'incomunicabilità". Le immagini intrecciate tanto alle voci e ai rumori quanto alla "musica pura", sia diegetica che «acusmatica»[6], formano una "tela audiovisiva" che, attraverso la ricchezza delle reciproche interazioni, diventa sempre più densa di effetti di senso.

Gli elementi necessari al cinema sonoro moderno non si esauriscono, quindi, nella composizione di buone musiche, ma nella musicalità di un paesaggio sonoro raffinatamente articolato, in una musicalità cinematografica più complessa e coerente con il quadro delle immagini[7]. Ogni singolo suono/rumore cercato, ritrovato o scoperto sul set, attraverso le nuove sonorità impresse sulla pellicola ottica prima e sul nastro magnetico dopo, svolge una precisa funzione narrativa e viene organizzato e sentito nel film come voce della vita, frammento interpretativo di un mondo interiore ed esteriore. La musicalità di Antonioni va scoperta nell'atteggiamento fonografico del regista verso il mondo[8].

«Niente è finito come un film, quand'è finito»

Il "racconto" cinematografico moderno si fonda su di un "testo multimediale" che la mente dello spettatore recepisce solo attraverso un atto globale di audiovisione[9]. Il cinema sonoro è «un sistema di significazione complesso da cui nessuna delle materie dell'espressione può essere esclusa»[10] e per questa ragione è necessario elaborare una nuova ermeneutica del "racconto" cinematografico che riesca a scardinare la consueta visione "sorda" della settima arte. Antonioni imprigiona nei film una realtà immanente alla vita, che spesso precipita acusticamente sui protagonisti della storia diventando racconto, ritmo e musica di un "giallo audiovisivo alla rovescia".

Comprendere l'importanza di una controlettura musicale dei film, attenta a tutti i materiali sonori (dialoghi compresi) e non solo alla musica pura, è essenziale per valutare coerentemente l'importanza estetica della ricerca stilistica di Antonioni, che non svilisce mai la musicalità della colonna sonora con un accompagnamento alle immagini in senso tradizionale, ma, attraverso un suo personalissimo *modus operandi*, ha sempre «inteso registrare i motivi della realtà e della coscienza».

Carlo Di Carlo (l'unico critico "antonionista" attento anche all'innovatività musicale introdotta dal regista ferrarese) giustamente ritiene che l'esperienza dell'audiovisivo antonioniano, dai primi documentari fino alla

compiutezza stilistica del finale de *L'eclisse* (1962) e de *Il deserto rosso* (1964), sia riconducibile, per elezione, ai principi estetici della musica concreta e sperimentale[11]. Antonioni ha individuato un nuovo linguaggio sonoro, così come ha sentito istintivamente la necessità di allontanarsi dalla convenzionalità di un discorso narrativo prosastico, non per snobismo, ma per poter sperimentare liberamente e senza vincoli grammaticali i codici dell'ineffabile, del desiderio, della percezione, del senso.

> È abbastanza esatto che io sia alla ricerca di uno stile. Sono dell'opinione che occorra sempre trovare, per ogni film, un linguaggio che abbia una sua originalità. E questo non riguarda soltanto il modo di inquadrare o di costruire le sequenze, ma un po' tutto il "materiale" di cui ci si serve per un film: e cioè la fotografia, il suono, i rumori, la musica, gli attori[12].

Quella di Antonioni è una poetica antiretorica: non cerca la giustapposizione di più linguaggi che si coprono l'un con l'altro per *horror vacui*, ma tenta la creazione di un unico codice cinematografico. Il regista crede in un cinema che racchiuda in sé l'esperienza di tutte le arti; egli salvaguarda il sentimento autentico del sublime e utilizza la musica acusmatizzata come un principio assoluto, nel sogno, nel ricordo, nell'ineffabile. Rinuncia alla musica come mezzo d'astrazione della realtà figurativa, non vuole poeticizzare il reale che già è poetico. Così, mentre oggettivizza i personaggi allontanandosi con la macchina da presa (come in un balletto astratto), lascia ascoltare la dissonanza del freddo interiore ed esteriore che li avvolge. Per Antonioni il problema della regia è

> cogliere una realtà che si matura e si consuma e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa[13].

E, quanto al problema della musica:

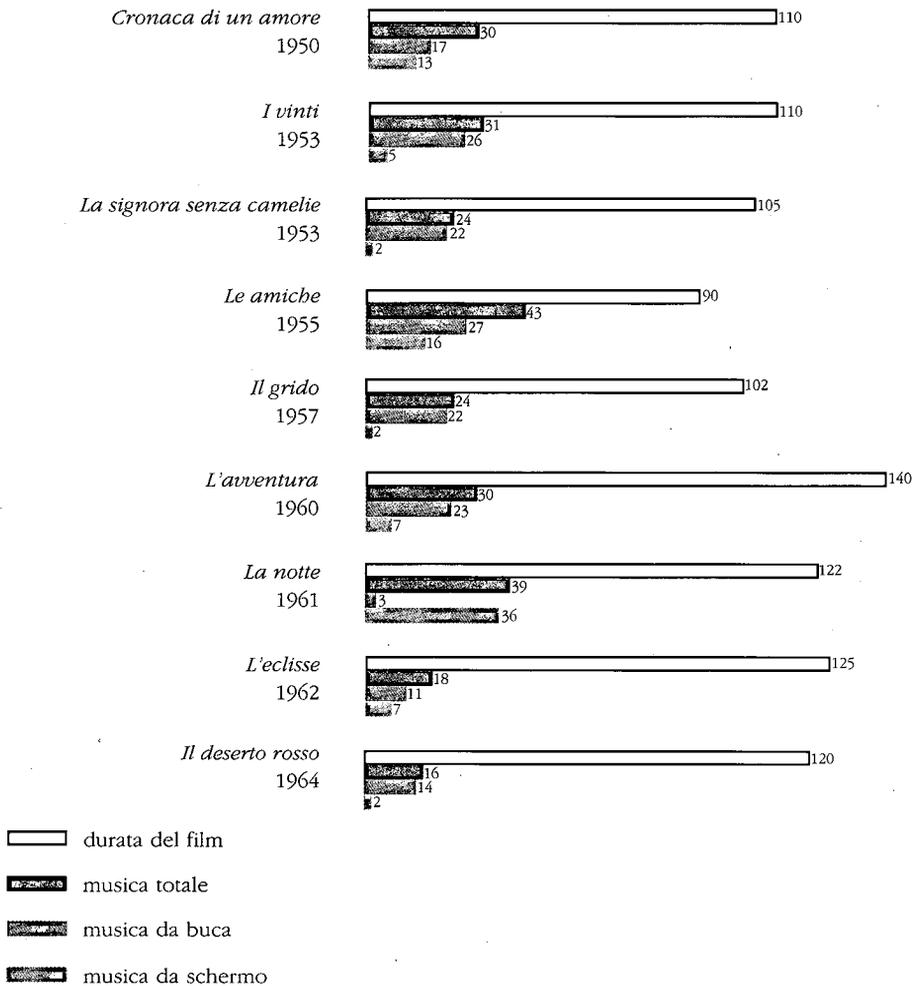
> L'unico modo perché la musica diventi accettabile in un film è che scompaia come espressione autonoma per diventare elemento di un'unica impressione sensoria[14].

La musica per film e le immagini cinematografiche devono dunque combinarsi come due reagenti chimici che non producono una somma, ma un'unità audiovisiva. Tra i due testi deve crearsi una coerente empatia: «Teorizzare l'asincronismo come unica modalità positiva di unione cinematografico-musicale [...] è snobistico»[15]. Questo non vuol dire che non debba esserci "contrappunto", poiché è sempre nell'atto percettivo dello spettatore che la sintesi audiovisiva può generare il senso organico dell'opera. Lo spettatore ha allora bisogno di un'autentica apertura, d'investire l'opera di un pensiero attivo. Il cinema moderno offre un ascolto nuovo, ricco di risoluzioni per ogni singolo piano d'inquadratura: il modo in cui

la musica cade sull'immagine, ma anche ogni singolo suono, rumore o tono di voce, giocano un ruolo importante tanto quanto la composizione musicale in sé. Il modo in cui il ritmo e le qualità timbriche dell'intervento sonoro vengono fonofissate sulla pellicola e si accostano al "testo" filmico, racchiudono il senso ed il potenziale comunicativo che l'arte cinematografica propone nella misteriosa combinazione chimica (alchimistica) dell'audiovisione (quella relazione che Michel Chion chiama «il contratto audiovisivo»). Nelle nuove tecniche di ripresa, nelle "sincopi" del senso del cinema di Antonioni, la musica s'insinua come primaria eco dell'inquietudine, assecondando le vie tecnico-stilistiche proprie del film, il piano sequenza, la soggettiva libera indiretta, l'uso del campo-controcampo, in un montaggio "libero poeticamente".

Il diagramma a fronte, sui film del periodo italiano (1950-1964), mette in relazione i tempi d'intervento della musica con la durata del lungometraggio, per evidenziare come decresca progressivamente il rapporto tra filmico e musica pura. Esso traduce graficamente i tempi della musica nel film, espressi in minuti, specificando anche due distinte funzioni del suo intervento sonoro, quella diegetica, «musica da schermo», e quella extradiegetica, «musica da buca», corrispondenti a due condizioni di ascolto dello spettatore[16]. Nei quattordici anni che scorrono attraverso il diagramma, aumenta la musicalità concreta e sperimentale dei film, il tempo della musica totale (pura) tende a diminuire e in esso la "musica da buca" si riduce a pochi minuti. Interessanti elaborazioni sonore, in bilico tra rumori-ambientali e musica-rumore, cominciano a comparire nei film più a ridosso degli anni '60.

Un'interessante elaborazione sonora, ad esempio, è già presente ne *Il grido* (1957) quando Rosina, rimproverata da Aldo, corre sul ciglio della strada e s'imbatte in un gruppo di malati di mente: lontani rumori di fabbrica, molto riverberati, si traducono in un'allucinata soggettiva acustica di gruppo. Ne *L'avventura* (1960) il rumore del mare, trasdotto ed elaborato su bobine di nastro magnetico, e la musica ancora tonale, che talvolta ricorda le sonorità stravinskijane de *L'Histoire du soldat*, s'impegnano a manifestare sonoramente il misterioso "interstizio" dei sentimenti. La suggestione audiovisiva del finale di questo film meriterebbe da sola un accurato studio analitico. Ne *La notte* (1961) Antonioni introduce, in funzione puramente diegetica (36 minuti di musica da schermo), il quartetto di Giorgio Gaslini, affidando a quest'ultimo la «musica totale» del film. Nella carrellata verticale che apre i titoli di testa viene presentata una prima sintesi tra sonorità elettroniche e rumori urbani, che trova poi ampio spazio espressivo sia nella Milano dello stesso film che nell'orchestrazione de *L'eclisse*, dove il vento e l'acqua "scompigliano" la forma di ogni certezza e la musica di Fusco lambisce la dodecafonia, passando attraver-

so l'emancipazione del rumore concreto urbano, della dissonanza diurna e dell'alea notturna. Ne *Il deserto rosso* il regista mostra ormai di sentire la necessità di affiancare alle soluzioni compositive di Fusco una musica basata sul "nuovo mondo sonoro", che sia in completa simbiosi con il materiale visivo del film. *Il deserto rosso* rappresenta il vero punto di convergenza tra l'avanguardia musicale (il montaggio delle musiche elettroniche di Vittorio Gelmetti) ed il cinema d'autore degli anni '60. Non è un caso che sia l'ultimo film in cui Antonioni si avvale della collaborazione di Fusco e del processo di lavoro (nella composizione e nella scelta della musica) che aveva caratterizzato i film del periodo italiano. La composizione elaborata appositamente per le sequenze montate nel film sembra essersi esaurita naturalmente con il crescente diffondersi delle possibilità tecnico-riproduttive della musica e della musicalità concreta dei rumori

registrati o generati elettronicamente. L'arte cinematografica moderna di Antonioni obbliga i diversi linguaggi che la compongono a regole stilistiche omogenee, di coerenza e d'essenzialità; così, la colonna sonora tende a sviluppare progressivamente l'accompagnamento di rumori e a ridurre quello delle note della musica.

> È raro che la musica si fondi con le immagini, di solito serve solo ad addormentare lo spettatore, a impedirgli di apprezzare con chiarezza quel che vede. Tutto sommato, sono piuttosto contrario al "commento musicale", perlomeno nella sua forma odierna. Ci trovo qualcosa di vecchio, di rancido. L'ideale sarebbe costruire con i rumori una meravigliosa colonna sonora e farla dirigere da un direttore d'orchestra... Anche se, forse, alla fin fine l'unico in grado di farlo sarebbe il regista[17].

La "discrezione" nell'uso del linguaggio musicale è da ritenersi una progressiva e alla fine programmata laconicità, perfettamente in linea con la poetica della Nuova Musica a cui Antonioni fa riferimento, almeno per la produzione della prima metà degli anni '60. Antonioni e Fusco, rendendo «la musica lo scheletro di se stessa»[18], trovano possibilità d'incastro inusitate tra le due catene sintagmatiche del filmico e del sonoro, giocando con continui salti di livello relazionale tra «esterno», «interno» e «mediato»[19].

Antonioni lavora per diminuzione, sottrae all'orizzonte delle aspettative del pubblico tutto quello che la tradizione tecnica dell'audiovisione aveva offerto, per indurre un processo di immedesimazione facile e impersonale dello spettatore. Introduce nella "scatola sonora" del cinema un effetto di volume e di plasticità che dilata l'immagine, attraverso un'istintiva ricerca sonora nel reale, che parte dall'accettazione del silenzio come elemento espressivo (come la pausa del silenzio ritmico-melodico in musica) ed articola una musicalità fatta di singoli eventi sonori, non giustapposti, ma armonizzati con l'immagine per creare una significazione sovraordinata. Una pura sensibilità compositiva come quella di Fusco e Antonioni, che si manifesta nella creazione di una colonna sonora cinematografica tecnicamente e stilisticamente all'avanguardia, attenta allo sviluppo logico della narrazione e senza alcun privilegio tra le sue componenti linguistiche, è tra le risposte artistiche più coerenti ed autentiche nel panorama musicale del '900.

Michel Chion sostiene che «Antonioni è uno dei registi che ci ha fatto udire meglio il rumore della vita»: cerca i suoni naturali registrati e riprodotti in audiovisione perché possiedono un fascino immanente alla vita, un'ineffabilità autentica, misteriosa e neofita. All'interno del paesaggio sonoro cinematografico di Antonioni si delineano nuove categorie sonore (il rumore *poetico* e il suono *ineffabile*) che, insieme alla musica, costituiscono un esponente infinitamente variabile per le alchimie audiovisive.

Il rumore *poetico* non è che il rumore giusto da farsi, esito di un'accurata ricerca fatta con l'ausilio del rumorista: il suggerimento acustico che trasmetta ad Antonioni, prima che allo spettatore, l'eco precisa di ogni immagine cinematografica[20].

Il suono *ineffabile* è il suono che entra inaspettatamente nel microfono e che spesso stravolge, nella sua "trasdotta" autenticità, qualsiasi aspettativa iniziale, aiutando Antonioni in quella ricerca istintiva della traccia più profonda del senso. Con l'avvento del nastro magnetico egli era solito registrare (quando possibile), prima di iniziare a girare sul set, l'ambiente acustico della scena senza attori. Quest'ultima ricerca, normalizzata poi dalla consuetudine degli "a vuoto", fondamentale per il montaggio del suono, potrebbe essere ricollegata alla poetica musicale della non intenzionalità di John Cage, alla funzione dell'alea, così tangibile in un film come *L'eclisse*.

Il rumore *poetico* e il suono *ineffabile* dei film di Antonioni non sono che "oggetti sonori" e poetici, riscoperti nell'esperienza della registrazione elettroacustica e nel lento ritorno alla presa diretta, quando microfoni più sensibili vengono nascosti lungo il perimetro della scena. I rumori si distinguono anche in «rumori durevoli», come il ronzio del ventilatore nella prima sequenza de *L'eclisse*, e «rumori puntuali», come i passi maschili e femminili di tutta la storia del cinema sonoro. Due tipologie di rumore che possono essere corrette tecnicamente e interpretate artisticamente al *mixage* con specifiche equalizzazioni. Il rumore "riverberato", ad esempio, è espressivo del luogo che lo contiene: si pensi all'alba di Vittoria nella seconda sequenza de *L'eclisse*, a come la risonanza dei passi nello spazio dell'immagine comunichi molto più di ciò che si vede. Solo nel silenzio è possibile udire i propri passi in modo così definito. La città è ancora ferma, i passi di Vittoria sono il suono di una riconquistata solitudine. Il passo è tra i primi suoni a cui presta attenzione il rumorista cinematografico; ogni film sonoro presenta una realizzazione di passi, ma Antonioni li rende espressivi oltre l'immediata realisticità. La riproduzione di un rumore "secco" ma durevole, invece, rimanda ai limiti materiali, visibili sullo schermo, della sua sorgente sonora, come nel caso, ricorrente in Antonioni, dello stormire delle foglie e del rumore del vento. Si pensi al vento nel parco di *Blow-up*, al suo collegamento con la ricerca del protagonista che ne ricorda il suono concreto, in una soggettiva acustica, nel momento fondamentale del montaggio visivo dei suoi "astratti" ingrandimenti fotografici: il rumore del vento antonioniano scompiglia anche la visione della più puntuale realtà "latensificata".

> Il film potrebbe fare a meno della musica. Un sapiente uso dei rumori è sufficiente ed esempi di questo tipo ce ne sono molti, basti pensare all'Antonioni di *Zabriskie Point*, dove quel rumore, quei suoni montati in un certo modo sono già musica[21].

Le principali teorie e le principali esemplificazioni analitiche sulla funzione della musica al cinema non riescono ad “aggredire” la proposta audiovisiva di Antonioni[22]. Per costruire un lessico audiovisivo adeguato, che consenta di avvicinare l’opera del regista da diversi punti “prospettici”, vanno integrati diversi piani d’indagine: ecco la necessità di sperimentare percorsi ermeneutici differenti. L’ampiezza e l’eterogeneità del problema superano di molto le possibilità di questo scritto, in cui comunque proponiamo un breve percorso d’analisi. Esso dovrà essere necessariamente ridotto e circoscritto: interpreteremo solo alcune sequenze in cui l’alchimia audiovisiva ha generato in modo più equilibrato una funzione attiva del sonoro. Scegliamo due film degli anni ’50, *Cronaca di un amore* (1950) e *Il grido*, per attraversare le peculiarità che contraddistinsero il rapporto di collaborazione fra Antonioni e Giovanni Fusco e l’esperienza del lavoro in post-sincronizzazione, la stessa che ha poi favorito la crescente attenzione del regista per la «drammaturgia del rumore» nella maturità stilistica della “tetralogia”.

Metodologie analitiche preesistenti, dunque, sono state applicate ed esplicitate con nostre trascrizioni dei materiali sonori[23]. Le partiture (audiovisive) o gli esempi musicali riportati sono stati desunti unicamente dall’ascolto in videoriproduzioni dei film. Per questo la loro ricostruzione non è da considerarsi totalmente fedele agli originali[24]. È necessario ora introdurre una breve serie d’indicazioni per poter seguire meglio le analisi. Quando in partitura o nel testo indichiamo l’inizio di un piano sequenza, evidenziamo sinteticamente il piano o il campo da cui parte il movimento della macchina da presa (mdp); il tipo di movimento: panoramica orizzontale (*p* -> | *p* <–) o verticale (*p* ↑ -*p* ↓), carrello in profondità sull’asse (*c* ↑ - *c* ↓) o sul piano frontale (*c* -> | *c* <–); e l’ultima inquadratura raggiunta, prima di un nuovo movimento o di un raccordo in stacco o dissolvenza: al nero [<Ñ] e dal nero [Ñ>] o incrociata [x]. Così è possibile seguire, lungo il fluire della partitura, il movimento musicale dello sguardo, come nuova indicazione dinamica dell’espressione. I toni diversi della voce vengono raffigurati con variazione di grandezza del carattere. Il riferimento alle tonalità musicali è indicato con la lettera maiuscola per le tonalità maggiori, la minuscola per le minori, mentre le singole note sono sempre riportate in lettera minuscola. Per convenzione scegliamo d’impiegare, nell’esplicazione delle analisi, le parentesi graffe per indicare fattori legati alla colonna sonora, le parentesi tonde per circoscrivere il movimento della mdp.

Sequenza abitata

L’attenzione al gesto, al movimento di macchina, è particolarmente percepibile nei film di Antonioni degli anni ’50: un certo modo della mdp di farsi sguardo, che raccoglie un gesto in divenire e ne crea un altro, una

"scrittura dello sguardo" che ricorda il gesto inchiostrato sulla pergamena, linea d'inchiostro che segue l'andamento delle mani del direttore del canto (secondo la spiegazione chironomica, studiata dal musicologo Eugène Cardine, del tracciato dei primi segni notazionali della musica medievale, i neumi). La musica di Fusco è "inscritta" in questo gesto: in *Cronaca di un amore* la musica, premiata con il Nastro d'argento, non ha nulla di ornamentale e s'incastona nel film con un'originalità sorprendente.

La prima caratteristica insolita, che la musica presenta, è quella dell'organico strumentale, un duetto di pianoforte (Armando Renzi) e sassofono (Marcel Mulé). È necessario interpretare storicamente la scelta di uno strumento come il sassofono: nel primo dopoguerra, le *jam sessions* dei gruppi jazz iniziavano ad interessare le devastate aree metropolitane d'Italia, in modo particolare città come Napoli, Roma e Milano, quelle che più avevano intrattenuto rapporti con le truppe alleate e con la cultura d'oltreoceano. Antonioni era probabilmente affascinato dalla "svolta" moderna della musica jazz, una musica che più di altre portava in sé e nella propria storia il carattere di protesta lirica e violenta insieme[25]. Il motivo d'apertura del film, in stile *bebop*, s'identifica come motivo-soggetto, non perché sia un motivo ricorrente, ma perché scandisce il film all'inizio (sui titoli di testa), nel suo punto culminante (Seq. XVI) e nel finale[26]. Esposto dal duetto su contrastanti ritmi sincopati, articola una figurazione consueta al jazz moderno: mentre il sassofono alterna salti intervallari di breve durata a suoni lunghi e contigui, il pianoforte ribatte percussivamente degli accordi dissonanti con accenti irregolari. Questi bruschi stacchi del suono, gli accenti irregolari e la "contropunteggiatura" tra i due strumenti, generano sin dall'apertura del "racconto" una suggestione emotiva, una *suspense* che aspetta di essere risolta.

Antonioni sceglie di arginare il patetismo e di raccogliere, attraverso una mdp più istintiva che riflessiva, i frammenti di uno specchio esploso dal paesaggio interiore del sentimento umano. La tecnica di ripresa adottata dal regista per seguire questa sua ricerca del movimento interiore è il piano sequenza, "sintagma" compositivo principale di *Cronaca di un amore*[27]. Antonioni segue i suoi personaggi e lascia vivere la mdp al loro fianco, dentro la drammaticità del momento, sperimentando anche un'animazione autonoma della mdp, una singolare "sincope" visiva, come nella Seq. IV del primo rullo: la mdp si muove verso Matilde (l'amica ferrarese comune ai due amanti) per guardare attraverso la grata della finestra quell'uomo sospetto che si allontana, non in soggettiva attraverso gli occhi della ragazza,

ma oggettivamente curiosando al suo fianco, insieme a lei[28]. È come se la mdp si esibisse in un assolo strumentale, un "balletto", un'improvvisazione visiva scandita dai ritmi "rovesciati" di un insolito noir. Vediamo come la colonna "internazionale" (la parte della colonna sonora, musica più effetti/rumori, che dovrebbe restare immutata durante il doppiaggio dei dialoghi in altre lingue) aiuta a sottolineare questo ritmo del racconto.

Analisi del passaggio dalla Seq. IV alla Seq. V

Il passaggio in dissolvenza tra le due sequenze introduce dalla narrazione indiretta, condotta dal detective attraverso l'indagine, alla narrazione diretta, con i protagonisti in scena. L'importanza di questo salto narrativo non poteva risolversi, cinematograficamente, solo attraverso una dissolvenza [<Ñ], espediente d'interpunzione dal valore semantico molto forte, ma già impiegato nel film per sottolineare un trasporto spazio-temporale dalla città di Milano (Seq. I) alla città di Ferrara (Seq. II)[29]. Si comprende, dunque, la necessità d'introdurre un nuovo e specifico motivo musicale che enfatizzi, con un consapevole sincronismo, questo cruciale passaggio narrativo:

Il motivo melanconico, semplice e disteso, eseguito solo con il pianoforte, ha un carattere diverso rispetto ai due interventi di "musica da buca", precedentemente esposti sui titoli di testa e durante l'inchiesta; il ritmo, ben cadenzato sugli accenti forti, l'andamento per gradi congiunti, chiaro e dolce, senza bruschi salti intervallari, costruiscono una melodia cantabile (quasi una *romanza*). Con la dissolvenza si passa da una soggettiva cinematografica classica, con un dettaglio del foglio bianco, su cui Matilde scrive «*Caro Guido...*», ad un C.M. che attraverso una panoramica, da destra verso sinistra (*p* <–), segue Paola dall'uscita del teatro fino al suo dialogare con il marito. Le prime quattro battute del motivo cantabile emergono in sincrono al dettaglio della

N.B. I fotogrammi sono riprodotti da una copia della Cineteca Nazionale con colonna sonora ad area variabile, mentre il film aveva in origine una colonna a densità variabile. Naturalmente la colonna visibile, date le caratteristiche dei proiettori cinematografici, è quella relativa al diciannovesimo fotogramma successivo.

penna stilografica che scrive scivolando sul foglio bianco. L'intensità medio forte di questa prima esecuzione risulta dominante sulla bassa densità segnica dell'immagine. La riconferma di questo stesso inciso melodico e ritmico (le prime tre battute), in diverse tonalità {*fa#* battute 5-7; *si* battute 8-10}, lascia associare nella Seq. V il ritmo giambico ostinato {breve ♪, lunga ♩} ad un'idea di turbamento sentimentale che già sospettiamo tra Paola e Guido:

Dalla battuta 5, al riaprirsi della dissolvenza [Ñ>], il motivo musicale si lega alla mdp in movimento, ma perde di dominanza sull'immagine troppo densa di elementi significanti. Il dialogo tra Paola e il marito inevitabilmente catalizza l'attenzione dello spettatore, il missaggio tra voci e colonna internazionale schiaccia la musica sullo sfondo sonoro lasciando così maggiore intelligibilità al dialogo[30].

La musica continua in sfondo nel suo andamento ritmico e melodico che ha ormai acquisito riconoscibilità mentre la mdp guarda prima in soggettiva i due amanti, poi le automobili dall'alto:

La discesa armonica per quarte {*si*; *fa#*; *do#*; *sol#*} consentirà un ritorno ciclico alla prima esposizione del motivo che questa volta chiude, oltre che con la cadenza plagale VI-I[31], con una breve coda cadenzante in stile jazz fino alla nuova dissolvenza [x]:

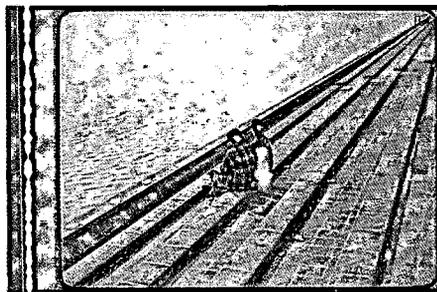
La struttura della *romanza*, che chiameremo motivo d'amore, è dunque {a b, a1 b1, a}. Questo stesso motivo si ripresenterà altre due volte nel film, esposto da entrambi gli strumenti, congiungendosi sempre di

più al sentimento dei due protagonisti avvinti da una passione tanto impossibile quanto inevitabile. Nelle altre due esposizioni, inoltre, l'avvenuto ricongiungimento tra Paola e Guido (sassofono e pianoforte), prima per il timore dell'indagine aperta sul loro passato (Seq. VII: incontro all'idroscalo), poi rapiti dal desiderio di una matura intimità (Seq. XVI: la stanza d'albergo), consente cinematograficamente lo svolgersi di piani sequenza più lunghi ed articolati, dove è possibile verificare meglio una coerente rispondenza dei punti di sincronizzazione tra immagine e musica[32]. Ecco che la sequenza accoglie al suo interno il valore semantico della musica andando verso la migliore determinazione di quel processo di adattamento audiovisivo tra linguaggio filmico e linguaggio musicale che, in questo caso, vogliamo definire *sequenza abitata*, per suggerire una lontana ma suggestiva associazione con le grandi "lettere abitate" dei codici miniati quattrocenteschi[33]. Le immagini scritte del movimento ospitano i suoni, come il codice scritto delle lettere ospita l'immagine.

La Seq. VII e la Seq. XVI: tutto in tre piani sequenza

L'incontro all'idroscalo e il convegno nella stanza d'albergo sono entrambi composti da tre piani sequenza e le due sequenze sono entrambe abitate da "miniature" musicali. Le qualità strutturali della scrittura musicale di Giovanni Fusco sono intimamente legate al *découpage* cinematografico di Antonioni.

Il primo piano sequenza all'idroscalo inizia con l'arrivo dell'automobile in C.L. Paola e Guido scendono dalla macchina in C.M. Dopo il rumore netto della chiusura degli sportelli inizia, ad un «livello esterno critico», il motivo esposto al pianoforte {a}. Il livello è "esterno" perché si percepisce nettamente che la musica accompagna solo per noi il racconto visivo della scena, come classica "musica da buca" in scoperta finzione cinematografica, ma è "critico", in quanto crea un ponte di relazione temporale e strutturale con la Seq. V e la successiva Seq. XVI, oltre a congiungere il sentimento del passato dei due protagonisti con il piacere dell'inaspettato incontro dopo sette anni. Dopo le prime domande imbarazzate e imbarazzanti, Paola e Guido scendono le gradina-

te poste sull'argine, per sedersi insieme davanti al naviglio in Tot.; l'andamento melodico discendente per semitoni {b} sembra accompagnarli lentamente passo dopo passo.

Il secondo piano sequenza si congiunge al primo, ribaltando il fronte d'inquadratura, con un netto stacco iconografico, dei due protagonisti in M.F. stretta. Questa congiunzione cade in sincrono con la ripresa del motivo musicale {a1}. Paola apre la lettera di Matilde ricevuta da Guido: dettaglio del foglio seguito dalla voce {f.c.} acusmatizzata di Lucia Bosè che, in modo concitato, inizia a leggere {b1}[34]. Turbata dalla misteriosa missiva, Paola guarda nel vuoto davanti a sé e dice: «Ci pensi sempre?»; Guido risponde: «E tu?». Su questa misteriosa tensione, aumentata da un dialogo volutamente vago e gestuale, il sassofono, sostenuto dal pianoforte, per la prima volta riprende ed esegue il motivo d'amore completo nella sua struttura {a b, a1 b1, a}. L'effetto che ne scaturisce è di forte incidenza emotiva, poiché il timbro greve del sassofono aumenta la percezione di un evento passato irrisolto e da nascondere. La paura della ragazza sembra vibrare sulle note del nuovo strumento e Guido riesce solo a stento a tranquillizzarla. Eseguite dal sassofono, le ultime note lunghe e tenute, che chiudono {b} nel continuo pieno del fiato, acquistano una maggiore sensualità e i toni stessi del dialogo si addolciscono. I gesti lasciano trapelare un'intimità immediatamente ritrovata e forse mai sopita tra i due ex amanti.

Dell'ultimo piano sequenza è importante rilevare solo che la dissolvenza [<Ñ] è montata in modo da rispettare, in sincrono, la chiusura della coda cadenzante dell'inciso {a}, mentre l'inquadratura, con un movimento panoramico da destra verso sinistra (*p* <–), abbandona l'automobile per tornare, come all'inizio del primo piano sequenza, ad una visibilità da campo lungo sul naviglio. Il cerchio è così audiovisivamente chiuso.

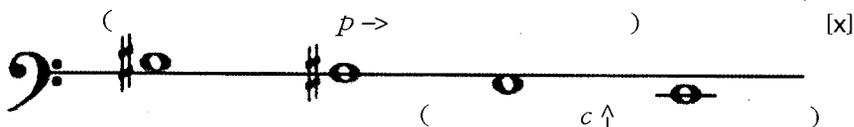
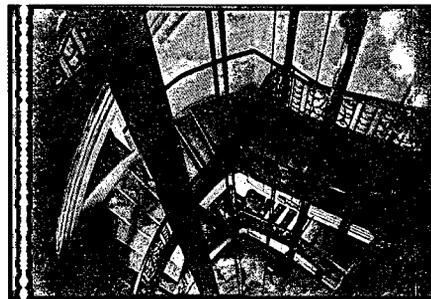
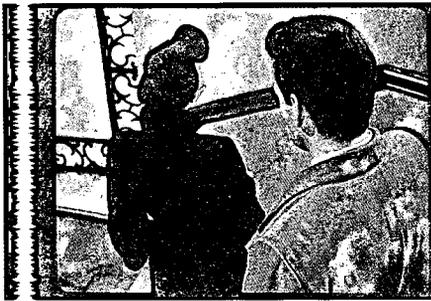
Quando il motivo d'amore è ripreso nella Seq. XVI direttamente in duetto; la melodia è ormai nota allo spettatore e viene eseguita interamente solo una volta {a b, a1 b1}, evitando di chiudersi ciclicamente con la

ripetizione dell'inciso cadenzante. Lo stacco tra un piano sequenza e l'altro viene mantenuto sullo stesso punto di pausa musicale {a b\\a1 b1} già individuato per la Seq. VII. Poco prima del sincrono, sulla scala discendente di {b}, è costruita una suadente relazione empatica tra le note tenute al sassofono e il tono di voce di Paola (Lucia Bosè): «E tu sei libero» {battuta 19 *fa*4}, «Sei qui» {battuta 20 *re*4}, «Sei mio» {battuta 21 *do*4}.

La Seq. XVI presenta un altro stacco cinematografico audiovisivamente caratterizzato da un sincronismo: l'introduzione del terzo piano sequenza e l'attacco del motivo-soggetto esposto sui titoli di testa del film. Il *suspense bebop*, inspiegabile all'inizio, sovrapposto alle silenziose immagini della città, trattenuto sul margine anteriore del film, viene ora riportato in scena da un «livello esterno critico» che invade la stanza a un «livello mediato» che raggela la coscienza dei due amanti. È questo un altro salto narrativo fondamentale del film: Paola e Guido smettono di fuggire da un passato colpevole e ritrovano nell'amore fisico il motivo di tanto audace cinico dolore; ora i due protagonisti non possono che proiettarsi nel loro destino delittuoso. «Che male c'è a pensare le cose che farebbero piacere». È Paola a trovare il coraggio di manifestare, con vanità ed innocenza, tutto il suo perfido cinismo, non solo ricordando a Guido la prematura morte di Giovanna come una liberazione per il loro sofferto amore, ma paventando, come soluzione implicita alla loro ritrovata felicità, l'omicidio del proprio attuale marito. Nel momento stesso in cui Guido si rende conto della provocazione omicida di Paola, "si volta" e le impone di star zitta. Ma la seducente voce di Paola {f.c.} continua e il sassofono fende l'aria densa della scena attraverso un arpeggio ascendente veloce d'ottava da {*re*4} a {*re*5}. La torsione del corpo di Guido diventa il punto di forza della sequenza, vera "torsione" psicologica del racconto. Antonioni non rinuncia a caricare emotivamente questa situazione, proprio perché il film ha raggiunto il suo punto di rottura ed è necessaria una "torsione" psicologica e narrativa. Il motivo *bebop* ha ritrovato il suo valore semantico-evocativo, tornando ad abitare nel suo contesto visivo d'origine. In

questo particolare momento audiovisivo, risalta, con un maggiore valore espositivo, un piccolo frammento melodico eseguito dal solo sassofono:

L'esposizione di un breve inciso melodico, all'interno di un nervoso magma sonoro, acquista lo stesso valore contrastante che avvertiamo nettamente, a livello scenico, in quel repentino cambio d'atteggiamento corporale e verbale della "piccola" Paola nei confronti del reticente Guido. Paola, improvvisamente, da cinica diventa dolce, da spregiudicata torna fragile, sconvolta dalla paura di restare sola. Questo "emistichio" melodico viene completato e reso autonomo da Fusco nella coda finale della Seq. XVI. Il prolungamento della sequenza centrale del film (in un nuovo piano sequenza) serve a spostare l'attenzione sul singolo personaggio di Paola, che, sola nella sua stanza da letto, è presa da uno sconforto, uno strazio incontenibile:

Il motivo sviluppato non è più quello concitato del delitto, ma una precisa melodia legata alla figura scostante e fragile della giovane donna. Le quattro lunghe note gravi eseguite dal sassofono solo, che concludono questa appendice melodica, accompagnano Paola a cadere sul letto, affinché in sincrono sull'ultimo {*re*3} irrompa il pianto e inizi la dissolvenza [x]:

Questo lungo tetracordo discendente potrebbe anche ricollegarsi alla figura melodica emblematica del *Lamento*, convenzione espressiva operistica, già introdotta nel '600 da Claudio Monteverdi[35], e proietterebbe l'audiovisivo antonioniano in un nuovo raffinato gioco di rimandi che Fusco ha sicuramente intrecciato consapevolmente, elevando il codice ad una più moderna percezione di «arcaica collettività».

Consideriamo, adesso, la dominante audiovisiva di un rumore ambientale nella diciassettesima sequenza del film. Nel 1946 venne commercializzato un primo registratore portatile che magnetizzava, sotto i 3000 Hz, l'impronta sonora su di un filo d'acciaio. Con questo strumento Francesco Maselli registrò, su richiesta di Antonioni, con il tecnico del suono Emilio Rosa, il rumore concreto dell'ascensore di un palazzo moderno, in Via Nizza a Roma. Il suono dell'ascensore giunge ad una sublimazione drammaturgica significante dominando dall'esterno e dall'interno il *plot* dell'intera sequenza. Quando l'attenzione dello sguardo degli stessi protagonisti cade sull'ascensore, nella durata di una falsa soggettiva, il suono spettrale, definitivamente «deacusmatizzato», assume immediatamente corpo per i due amanti e per lo spettatore, diventando contemporaneamente ricordo e presagio di una nuova morte. Ecco un'elaborazione ed un'applicazione esemplare di suono *ineffabile*.

Il dramma dell'oblio

L'urlo (1893) di Munch contiene *in nuce* la poetica dell'espressionismo, specchio di un'esperienza interiore: il vibrante sgomento s'imprigiona nel quadro in sinuose onde sonore, il resto del paesaggio è ridotto al minimo. Ne *Il grido* di Michelangelo Antonioni s'imprigiona il medesimo sgomento.

> Prendiamo *Il grido*, per esempio. In quel film, in cui pure si ritrova la tematica che mi è cara, pongo il problema dei sentimenti in modo diverso. Mentre prima i miei personaggi spesso si compiacevano dei dispiaceri e delle loro crisi sentimentali, nel *Grido* abbiamo a che fare con un uomo che reagisce, che cerca di spezzare l'infelicità. Per questo ho usato più compassione nel tratteggiare il personaggio[36].

È probabile che ne *Il grido* la scelta di una musicalità più vicina alla cultura romantica sia da associare a questa idea di compassione. Il film presenta una soluzione (musicale) di Leitmotiv associata ad un nodo narrativo del soggetto, l'ossessiva presenza dell'idea-Irma nella fuga di Aldo dal proprio sentimento d'amore.

La nota delicatamente sentimentale che si insinua, nostalgica e tenera, serve evidentemente ad avvalorare la fedeltà di Aldo al proprio amore per Irma, l'incapacità di rompere un legame anche al contatto con altre donne ed altre esperienze[37]:

Questo motivo conduttore, quasi in stile di *berceuse*, diventa veicolo di memoria, in relazione dialettica con la visione filmica del viaggio materiale e umano di Aldo. La spasmodica fuga del protagonista maschile dal proprio destino viene accompagnata dalle variazioni pianistiche dell'elegante motivo. Esso è legato fortemente ad Irma (all'inizio del secondo rullo) in un bellissimo piano sequenza interamente abitato dal suo attacco alla sua fine.

(da *battuta* 1 a *battuta* 7)

Aldo e Irma si dirigono verso l'argine. Raggiungono un boschetto di pioppi lungo il fiume. Aldo cammina per qualche istante ancora in silenzio e poi dice, in tono amaro:

Aldo: *Ma allora hai dimenticato tutto!...*
Irma si ferma, la sua espressione è cambiata, ora è dolce, come il tono della sua voce:
Irma: *Io non ho dimenticato niente, Aldo.*

Aldo l'abbraccia e, con un impeto in cui sembra mettere un'ultima speranza, la stringe a sé e la bacia. Irma si lascia baciare. Ma quando si stacca, il suo viso è pieno di tristezza. C'è una pausa, un vuoto: qualcosa tra i due si è rotto per sempre. Irma se ne rende conto e dice:

Irma: *È perché non ho dimenticato niente che non voglio continuare così.*

{da *battuta* 8 a *battuta* 16}

Irma: *Così è un'umiliazione per tutti e due... E io non voglio. Aldo!... (Pausa). Sto tanto male che non riesco neanche a parlare... Ma cosa posso farci? Ormai è come se non dipendesse più da me.*

Aldo non dice niente. La guarda con un viso a cui il dolore ha tolto ogni espressione. Irma, non resistendo alla sua stessa pietà, si stacca da lui mettendosi a correre.

Aldo la guarda meccanicamente, poi si muove in fretta.

L'andamento ritmico-melodico della *berceuse* sembra essere fortemente influenzato dall'azione fluida del piano sequenza. Lya De Barberis, esecutrice al pianoforte, deve aver registrato questo motivo conduttore in sala d'incisione, seguendo attentamente la proiezione dei sei rulli del film. Lo stesso motivo diventa poi una costante della dimensione soggettiva del protagonista maschile, nell'ossessione, nel sogno, nel desiderio, nel ricordo impalpabile di un sentimento infranto. Nello sviluppo dell'intreccio vacilla più volte (nell'incontro con altre donne), attraverso variazioni ritmiche e tonali, rendendo manifesto il duello tra il ricordo e la coscienza del protagonista e viene coerentemente ripreso, esposto in modo lineare, nei momenti in cui Aldo è lucido. Un esempio cruciale di questa variazione e ripresa del motivo-Irma è nell'incontro di Aldo con Virginia (la benzinaia, Dorian Gray con la voce di Monica Vitti).

Alla periferia di Ravenna, sdraiati in un avvallamento del terreno, Aldo e Virginia amoreggiano, il motivo-Irma (variato) segue Rosina intenta a raccogliere sassi, fino a quando non scopre il padre che bacia Virginia. Rosina scappa, il motivo-Irma (originario) sovrasta il precedente e avvolge Aldo, fulminato dalla vergogna, che pronuncia il nome di Irma. Virginia, sentendo questo nome, che le rivela una situazione nella quale avverte di non poter entrare, scoppia in un pianto disperato: da lontano irrompe il fischio di un treno che "fa sentire l'orizzonte".

Antonioni «cerca di rendere sempre oggettiva la psicologia dei personaggi», anche attraverso la musica, «senza le dissolvenze e i "flashbacks", le sequenze oniriche e gli sposalizi fra immagini e "narratage" tanto cari al soggettivismo liricizzante di Ingmar Bergman e di Alain Resnais»[38]. Questa musica sostituisce in tutto il film la funzione visiva del flashback (come

flashback acustico) e risolve un passaggio determinante per l'intera struttura del racconto[39]. Quando il destino si rivela al personaggio nell'oggettiva condizione di un sentimento perduto e invano rincorso, il motivo-Irma, depotenziato della tensione drammatica, cede al silenzio. Infatti, quando Aldo ritorna al paese, la musica lo accompagna per l'ultima volta e il motivo viene eseguito linearmente per intero, come un pezzo chiuso con cadenza finale "autentica" IV-V-I (in cadenza l'ordine tradizionale è IV-V-I, formato dalla successione fortissima IV-V e da quella ascendente V-I):

Così strutturata, la *berceuse* sembra rendersi più autonoma in una funzione di commento esterno all'immagine («livello esterno») e documenta, parallelamente all'ellisse temporale in dissolvenza [x], il ritorno di Aldo a Goriano, risultando allo spettatore, come «musica da buca», più commovente e patetica. Non è un caso che la musica abbia abbandonato Aldo prima del finale, lasciando che nei passi, nella lenta salita sulla torre dello zuccherificio, risuoni una solitudine inquietante, un *pathos* che prelude al grido. Il tempo si è fermato e il dramma dell'intero film si riassume in un'inquadratura audiovisiva: un sospiro, lo sguardo di Irma che disegna la caduta nel vuoto di Aldo, il grido lacerante, incorniciato in M.F., che satura l'immagine, mentre cade (f.c.) il rumore sordo del tonfo.

Diventa musicalmente interessante constatare come l'ibrida orchestrazione (per marimba, fisarmonica, pianoforte, violino e piatti) dei titoli di testa debba la scelta peculiare della fisarmonica ad un'idea presente nel soggetto originale del film. In quest'ultimo, infatti, Aldo, oltre ad essere un muratore e non un meccanico specializzato, come poi risulterà nella storia, sapeva suonare molto bene il popolare strumento a mantice[40]. Notiamo, tra l'altro, che già in *Gente del Po* Antonioni, con Mario Labroca, sceglie la fisarmonica per far risuonare, dopo i concreti rintocchi della campana, il malinconico vespro popolare di un lento paese sulla riva del fiume. Ancora più interessante è riconoscere, nel film, un primo motivo, sviluppato dal motivo-Irma, associabile allo sconforto di Aldo. Emerge, per la prima volta a circa 6' dall'inizio, dal silenzio di una «nebbia dolorante», quando Aldo ascolta Irma nel suo proposito di «andare via», da un altro uomo. La musica resta sul protagonista sconfitto e si lega al suo sentimento, mentre la macchina da presa segue con maggior costanza gli spostamenti di Irma, quasi a dare la percezione dello sguardo di Aldo che improvvisamente non capisce e non riconosce più la donna che ama. Il motivo si presenta per tre volte in successione, a scandire tre sottosequenze di un'unica grande scena: viene esposto prima in *Re* maggiore e *re* minore (incredulità/pp. 173-174), poi in *Mi* maggiore e *mi* minore (sconforto/pp. 174-175) ed infine nuovamente in *Re* e *re* (falsa ripresa/p. 176). Se nella prima esposizione (incredulità) è molto interessante rilevare la costruzione ad incastro con le battute di dialogo e con il tono di voce dei doppiatori, lasciando che la composizione iconografica si risolva quasi in un unico piano sequenza, nella seconda esposizione (sconforto), mentre l'immagine si frantuma in quattro inquadrature-panoramiche, diventa evidente il rapporto tra la scansione regolare, ansiogena, delle tre note al basso (ostinato) e lo stato d'animo di Aldo. Egli reagisce con rabbia, sul finale, all'atteggiamento indifferente con cui Irma si muove in cucina dopo la loro vivida discussione. Il punto di sincronia totale tra immagine e suono si realizza con il brusco arresto della musica sul rumore del bollilatte rovesciato. Quando il motivo ritorna per l'ultima volta (falsa ripresa) viene appena accennato, solo per enfatizzare la chiusura di questa parentesi del racconto che, da qui, apre verso un nuovo percorso narrativo.

Il grido è un film chiuso, difficile e umile, «di un'umiltà misteriosa». La musica, agendo sia all'interno del personaggio, ad un "livello mediato", che all'esterno delle coordinate del nebuloso tempo reale, diventa chiave interpretativa del discorso cinematografico, strumento privilegiato della memoria. Il modo di raccontare di Antonioni, attraverso la musica, il silenzio e i rumori, riesce a dare espressione a zone del pensiero e della coscienza che difficilmente trovano spazio nella narrazione convenzionale e fa emergere le aree della psiche invisibili alla mdp.

N.B. Nelle tavole seguenti la variazione del corpo del testo indica la diversa intensità dinamica delle voci.

Re
mf
(p <— a seguire Irma)
Aldo: Andar via dove?
(f.c.)
Irma: Da un altro.
piano sequenza
Aldo: Cosa... Cos'hai detto?
(p —>)
Irma: Mi hai capito benissimo.
Aldo: Irma...
mf
Aldo: Chi è?
Hai sentito?
Chi è?
Irma: Non me lo domandare, Aldo... questo no!
Anche se te lo dico,
a che cosa serve?
Non cambia niente.

Aldo: *Allora...*

tutti questi anni...

niente...

non era vero niente.

Irma: *Era tutto vero*

fino a quattro mesi fa.

p
cresc.
mf
mi
p
mf
ff

Re
p
re
dim.
pp
rall.
[x]

1. Nella parola "suono" Antonioni riassume tutto ciò che acusticamente si attiva intorno allo schermo di proiezione cinematografica. Cfr. *Professione: reporter*, «Filmaker Newsletter», 9, luglio 1975, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1994, p. 301.

2. «Si può trovare affascinante sentire parlare in russo senza conoscerlo, ma un russo non fa della "poesia sonora", ma ci dice qualcosa. Oggi moltissimi melomani ascoltano il repertorio tradizionale come se si trattasse di "poesia sonora". [...] Un'idea, una fede [...] predomina presso la maggior parte degli ascoltatori, degli interpreti e domina soprattutto nelle strutture delle nostre istituzioni musicali: la musica viene intesa come linguaggio, un linguaggio direttamente accessibile, un linguaggio interiore al contrario della riflessione. Tanto essa non serve ad altro che ad armonizzare, ad abbellire una società tecnocratica». Cfr. Jürg Stenzl, *Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo*, «Musica/Realtà», 25, aprile 1988, pp. 164-165.

3. «Nella misura in cui il cinema, negandosi come *medium*, si dà per contenuto il romanzo o il melodramma, la musica che ad esso si accompagna tende a mascherare ogni possibile lacerazione per farsi pubblicamente integrabile, cortese ed affabile, normale e impersonale. Non si tratta di operazioni di chirurgia estetica ma di abili *maquillages* che i musicisti specializzati in cinema hanno imparato a fare con abilità e indifferenza, confortati dalla facilità con cui il prodotto cinematografico tende a distruggere ogni residuo di naturalezza». Così scriveva consapevolmente Vittorio Gelmetti, ancora nel 1968, all'interno di un dibattito mai concluso sulle pagine di «Filmcritica», quando aveva già lavorato con Antonioni per *Il deserto rosso* (1964) e si preparava a collaborare con i fratelli Taviani per *Sotto il segno dello Scorpione* (1969). Cfr. Vittorio Gelmetti, *Musica-verità?*, in *Teoria e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1972, p. 147.

4. Sostiene Adorno a proposito della musica per cinema: «La funzione del Leitmotiv si riduce a quella di un cameriere musicale che, con aspetto compreso, presenta il suo signore, mentre tutti sanno chi è». Cfr. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma, 1975 (ed. or. München, 1969), p. 23.

5. Il paesaggio sonoro è per Murray Schafer un qualsiasi «campo di studio acustico»: una composizione musicale, un programma radiofonico, un ambiente; per noi sarà la proiezione cinematografica. Identificare un paesaggio sonoro significa analizzare un contesto acustico, sia esso naturale, urbano o artificiale, ma soprattutto recuperarne l'ascolto prima dell'analisi. Cfr. R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano, 1985.

6. «Acusmatico» indica un suono percepito senza che sia possibile individuarne il luogo di emissione, senza che sia visibile la sua sorgente.

7. «Ci sono [...] dei film dove naturalmente la musica entra più direttamente a completamento dell'immagine, ad aumentare il significato stesso dell'immagine, in un significato più recondito. Allora si vede, come in certe scene dell'*Avventura*, o come in *Hiroshima mon amour* – per citare un film musicato dal maestro Fusco – la musica usata in modo eccellente. E devo dire che aiuta benissimo, cioè esprime quello che l'immagine voleva esprimere, si fonde con l'immagine stessa. Detto questo, devo anche dire però che io personalmente sono molto restio a mettere musica nei film, proprio perché sento il bisogno di essere asciutto, di dire le cose il meno possibile, di usare i mezzi più semplici e il minor numero di mezzi. E la musica è un mezzo in più. [...] È vero però che ho bisogno di attingere al rumore, che ha in tal caso una funzione essenzialmente musicale». Cfr. *La malattia dei sentimenti*, Colloquio al Centro Sperimentale di Cinematografia del 16 marzo 1961, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1961, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 42-3.

8. Si vedano a questo proposito sia il testo del fonodiario (un vero manifesto di poetica) presentato ne *La notte* (1961), sia gli appunti di Antonioni (un risveglio a New York) riportati da Carlo Di Carlo nel saggio *Antonioni*, in C. Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1964, nota 11, pp. 29-31.

9. In senso filologico il "testo" designa l'opera compiuta e pronta per la fruizione. Nel cinema la colonna sonora e la colonna visiva compongono sulla pellicola un unico testo, un'opera scritta con la luce. La colonna audio è un'immagine sonora impressa sulla pellicola e si lega al quadro dell'immagine sia sul supporto del "testo neutro", sia nell'atto della sua esecuzione (la proiezione). Manteniamo comunque la distinzione tra testi per un inquadramento più funzionale all'oggetto d'analisi e per esaltare la diversità costitutiva delle due componenti fondamentali del cinema moderno. Materialmente, infatti,

sulla pellicola, la colonna sonora si determina in una striscia ottica continua (un codice analogico), presente, per lo più, sul lato destro della faccia emulsionata; le immagini, tra loro discontinue per fotogrammi, costituiscono una concreta colonna visiva. Stabilita l'entità e l'identità di questi due testi distinti e della «doppia catena sintagmatica», se ne possono studiare i reciproci rapporti materiali, poietici ed estesici, nel testo unico del film.

10. Cfr. Giorgio Cremonini e Cristina Cano, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Vallecchi Editore, Firenze, 1995, p. 8.

11. Cfr. Carlo Di Carlo, *Antonioni*, cit., pp. 28-29. Sul legame tra musica sperimentale e musica per film non possiamo non citare quanto sostiene paradossalmente Franco Mannino, vale a dire che gli inventori della musica concreta furono, per necessità, proprio coloro che insieme ai rumoristi componevano la musica per i film nel dopoguerra. «Con Ezio Carabella e Giovanni Fusco, ricordo, ridemmo a crepapelle quando l'*intellighenzia* internazionale teorizzò la grande scoperta del secolo [la musica concreta]. A Leningrado, durante il Festival internazionale di musica, raccontai tutto a uno dei fautori della "musica concreta", il compositore americano John Cage; e, devo dire con molto "sense of humour", rise anche lui». Si tratta, evidentemente, di un'affermazione non priva di fascino ma discutibile, interna ad un implicito processo di autonobilitazione dei compositori per il cinema, in fondo prodotta dagli stessi pregiudizi che considerano, per snobismo, la musica da film solo una musica subalterna. Cfr. Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Akademos & Lim, Lucca, 1994, p. 5.

12. Cfr. *Paradossi sugli attori*, «Mondo nuovo», 27 dicembre 1959, poi in *L'avventura*, a cura di Tommaso Chiaretti, Cappelli, Bologna, 1960, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 17.

13. Cfr. *Il «fatto» e l'immagine*, «La Stampa», 6 giugno 1963 e «Cinema Nuovo», 164, luglio 1963, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 50.

14. Cfr. *L'idea mi viene attraverso l'immagine*, «Cinéma 65», 100, novembre 1965, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 134.

15. Ennio Simeon, *Programmi narrativi e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di Entr'acte*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, atti a cura di Rossano Dalmonte e Mario Baroni, Università degli Studi di Trento, Trento, 1992, p. 390.

16. L'intervento della musica sull'immagine viene chiamato da Michel Chion «musica da buca» (emessa da un immaginario golfo mistico) quando il suono è percepito come aggiunto all'immagine dall'esterno, in posizione *off*, e «musica da schermo», invece, quando la musica è riconosciuta come prodotta da una sorgente situata direttamente, «deacusmatizzata», o indirettamente, fuori campo, nel luogo e nel tempo dell'azione. Cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 1997, p. 73.

17. Cfr. *All'origine del cinema c'è una scelta*, «Cahiers du Cinéma», 112, ottobre 1960, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 127.

18. Frammento da una delle poche testimonianze di Giovanni Fusco, riportata in Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Seghers, Paris, 1961, ora nel bel saggio di Boschi, *La musica che meglio si adatta alle immagini»: suoni e rumori nel cinema di Antonioni*, in Alberto Achilli, Alberto Boschi e Gianfranco Casadio (a cura di), *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, Longo Editore, Ravenna, 1999, p. 85.

19. Il *livello interno* è la componente sonora giustificata dalla narrazione, deacusmatizzata sullo schermo; il *livello esterno* è il commento sonoro in un uso scoperto della finzione cinematografica, e può essere sia *acritico*, quindi pleonastico o patetico rispetto all'immagine, sia *critico*, coinvolgendo lo spettatore in un'operazione di transcodifica. «Il *livello mediato* è quello che per sua natura assomma in sé le caratteristiche degli altri e nello stesso tempo le nega», e si pone principalmente come emanazione sonora del personaggio in un discorso indiretto libero. Cfr. Sergio Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole, 1982, pp. 223-30.

20. La figura professionale del rumorista viene riconosciuta in Italia proprio negli anni '50. Francesco Maselli ricorda che il primo grande rumorista italiano è stato Barberini: sono di questo specialista, ad esempio, i rumori *poetici* di *Cronaca di un amore*. Alla fine degli anni '50 Barberini è stato sostituito da Caciottolo, violinista napoletano, che integra rumori *poetici* ai suoni *ineffabili* de *L'avventura*. «Per *L'avventura* ho fatto registrare una gran quantità di effetti sonori: ogni tipo di mare possibile, più o meno agitato, le onde che rimbombano infrangendosi nelle grotte e via dicendo. Avevo a disposizione un centinaio di bobine di nastro magnetico, solo per gli effetti. Poi ho selezionato quelli che costituiscono la colonna sonora del film. Secondo me è la musica che meglio si adatta alle immagini». Cfr. *All'origine del cinema c'è una scelta*, «Cahiers du Cinéma», 112, ottobre 1960, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per*

me vivere, cit., p. 127. Sempre in questo film è ancora tutto da indagare l'apporto tecnico ed artistico dell'ingegner Paolo Ketoff (inventore del Synket).

21. Cfr. Vittorio Gelmetti, *Connotazioni plebee della musica per film*, «Cinema Nuovo», 234, marzo-aprile 1975, p. 96.

22. Sull'evoluzione degli studi inerenti al suono del cinema e la musica per film cfr. Sergio Miceli (a cura di), *Musica & Cinema. Atti del Convegno Internazionale di studi*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», 22, 1990. Tra i saggi della raccolta si distingue per singolarità il saggio di Sergio Bassetti, *Oltre la musica*, pp. 337-350. Sullo stesso tema si confrontino anche Alberto Boschi e Monica Dall'Asta (a cura di), *Audiofanie. Voci, rumori e musica del cinema*, «Cinema & Cinema», 60, gennaio-aprile 1991; Alberto Boschi, *La riflessione sul suono nel quadro degli studi sul cinema (1980-1993)*, «Cinema & Cinema», 68, settembre-dicembre 1993, pp. 69-76; Ennio Simeon, *Per un pugno di note*, Ruggenti, Milano, 1995.

23. In questo generale percorso di primo avvicinamento all'opera di Antonioni assumiamo come principali punti di riferimento, come si è potuto constatare, le metodologie analitiche di Sergio Miceli: la «teoria dei livelli» (cfr. Sergio Miceli, *La musica nel film*, cit.) e di Michel Chion (*L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit.) e lo schema dei quattro assi (1. Rumori-ambientali: rumori del paesaggio sonoro reale. 2. Suoni-ambientali: suoni musicali emessi in scena. 3. Musica-rumore: musica sperimentale, elettronica e concreta. 4. Musica pura: musica tonale di commento) proposti da Guido Morpurgo-Tagliabue per analizzare il «fattore auditivo nel film» (cfr. *Teoria e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, cit., pp. 159-175).

24. Le partiture manoscritte custodite presso la S.I.A.E. sono inaccessibili, perché la figlia, Eugenia Fusco, erede dei diritti, non ne consente la consultazione. Solo al convegno su Antonioni, *Le sonorità del visibile*, tenutosi nella città di Ravenna il 21 e il 22 maggio del 1999, l'intervento del musicologo Roberto Calabretto ha documentato il fondo privato (che conserva molte partiture autografe del maestro) tenuto da Cecilia Fusco, seconda figlia del compositore, e Pier Paolo Sovran. Cfr. Roberto Calabretto, *Giovanni Fusco: musicista per il cinema di Antonioni*, in A. Achilli, A. Boschi e G. Casadio (a cura di), *Le sonorità del visibile. Immagini, suoni e musica nel cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 45-75.

25. «Chi di noi, nell'ascoltare una musica *jazz*, non ha provato una sensazione piacevole e vicina alla vertigine quando un danzatore o un solista, sottolineando ostinatamente degli accenti irregolari, non riesce tuttavia a distogliere il nostro orecchio dalla pulsazione regolare del metro segnato dalla percussione? [...] È l'ossessione di una regolarità. Quei battiti isocroni non sono in tal caso che un mezzo per dar rilievo alla fantasia ritmica del solista e sono essi a determinare la sorpresa e a creare l'imprevisto». Cfr. Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Curci, Milano, 1981 (ed. or. 1942), p. 27. Francesco Maselli ricorda (in un colloquio gentilmente concessomi l'11 maggio 1999) come, alla fine degli anni '40, si sia recato, insieme ad Antonioni, nei locali romani dove era possibile ascoltare il *bebop* e le sonorità tese e viscerali del sassofono. Fusco volle un bravo sassofonista in grado di leggere la musica in partitura, per questo fu convocato il maestro Marcel Mulé che negli anni '50 gestiva dei corsi sperimentali di sassofono presso il conservatorio di Parigi. Questa scelta lascia presupporre una partitura dettagliata con pochi spazi per l'improvvisazione jazzistica ed un'accurata scelta degli esecutori solisti (vedi anche Lya De Barberis ne *Il grido*).

26. È interessante notare, nelle ultime immagini dei film di Antonioni, una certa uniformità nella soluzione acustica della musica di coda. Fino all'apparire della scritta «fine» si ascolta un crescendo d'intensità sonora, sicuramente ottenuto oltre che con l'esecuzione in fortissimo (*fff*) nelle ultime battute della composizione, anche con l'espediente tecnico dell'aumento del volume sonoro in prossimità del finire del rullo. È una soluzione che normalmente suggerisce la chiusura della proiezione, ma Antonioni e Fusco preferiscono lasciare sul *fff* una cadenza sospesa, una sensazione d'irresolutezza del racconto.

27. «I continui (e spesso tortuosi) movimenti di gru che accompagnano e quasi avvolgono i personaggi in tutte le parti essenziali del film, non sono altro che la traduzione pratica di quella "obiettività" da cui Antonioni prese le mosse [...]. Una "obiettività" intesa in questa maniera potrebbe condurre alla dispersione del racconto. In *Cronaca di un amore* il pericolo non risulta mai eliminato del tutto. Comunque, Antonioni vi reagisce contrapponendogli un elemento che nel nostro caso risulta fortemente coordinatore e unificante: la musica». Cfr. Fernaldo Di Giammatteo, *Cronaca di un amore*, «Bianco e Nero», 4, aprile 1951, pp. 73-77. Anche Noël Burch considera la musica di Giovanni Fusco capace d'intrecciare rapporti "grafici" con l'esiguo *découpage* del film costituendo una delle principali fonti d'unità dell'opera. Vedi nota 32.

28. Questo sguardo *voyeuristico* sarà spesso ripreso nei lungometraggi successivi. Molto suggestiva, ad esempio, è ne *L'avventura* l'oscillazione irregolare che l'inquadratura ha in balia dei flutti prima che tutti lascino l'isolotto di Lisca Bianca. Successivamente stupisce il movimento di macchina verso la piazza del villaggio abbandonato, paesaggio bianco e desolato nei pressi di Noto. La mdp si sposta su di un carrello che avanza lentissimo sull'asse in profondità, ma la nostra percezione in realtà è di un allontanamento dalla scena (un passaggio in terza persona). In *Professione: reporter* lo "sguardo attivo in terza persona" (qualcosa di più di una semplice falsa soggettiva) viene elevato ad una massima potenza espressiva nell'ultimo rinomato piano sequenza (quasi 300 metri di pellicola per circa 7'): la mdp si libra in volo attraverso una tecnica di giroscopi e passa dall'interno della stanza d'hotel all'esterno della *plaza* restando totalmente "anempatica" alla chiusura del dramma o tanto "empatica" al dramma del reporter, destinato a morire, da assumerne liberamente lo sguardo.

29. L'uso delle dissolvenze come interpunzione cinematografica resta una pratica raffinata nel cinema di Antonioni fino a *L'avventura*. Ma la sua funzione viene coerentemente manipolata per costruire dei ritmi visivi. In *Cronaca di un amore* le sequenze, le sotto sequenze e le scene, inizialmente ben distinte e separate, tendono a rincorrersi sempre più vorticosamente nel finale con stacchi ritmici puri. Antonioni, con un serrato montaggio, porta al culmine la tensione visiva sull'incidente mortale dell'ingegnere Fontana. La musica dall'esterno non può che restare in silenzio per non alterare o sminuire pleonasticamente questo ritmo visivo. Sono percepibili solo dei suoni ambientali e dei rumori ambientali per caratterizzare l'attesa di Paola (a casa), l'attesa di Guido (prima nella stanza d'hotel e poi sul ponte) e lo sgomento di Enrico che, dopo aver letto in ufficio il dossier sull'indagine, si lancia in una rumorosa corsa in macchina, fino allo schianto, fuori campo, in controtempo, in sincope narrativa rispetto all'attesa sia visiva che sonora del racconto.

30. «Nel cinema "così com'è" e per gli spettatori "così come sono" *non esistono suoni, tra i quali, insieme agli altri suoni, c'è anche la voce umana. Esistono le voci e poi tutto il resto.* In altre parole: all'interno di un magma sonoro qualsiasi, la presenza di una voce umana stabilisce attorno a sé una sorta di scala della percezione». Cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, pp. 16-18.

31. La cadenza è una formula melodico-armonica che nel sistema tonale conclude un brano o una sua sezione e contemporaneamente ne definisce meglio l'impianto tonale. Le cadenze plagali (IV-I) e (II-I) sono principalmente dei mezzi di espressione stilistica. Cfr. Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*, EST Qualità Paperback, Piacenza, 1997 (ed. or. 1969), pp. 39-42.

32. Noël Burch riteneva che la musica seriale, come struttura aperta a ricevere negli interstizi altri elementi sonori, fosse ideale per il cinema e il suo *découpage* più della musica tonale che, «con le sue forme prestabilite, le sue forti polarizzazioni armoniche e la sua gamma di timbri relativamente omogenea poteva offrire solo una continuità autonoma, "a fianco" dell'immagine, "appiccicata" ai dialoghi e ai rumori, oppure un sincronismo analogo a quello del disegno animato. [...] Esistono alcune rare eccezioni a questa regola. La più notevole è lo spartito di Fusco per *Cronaca di un amore*, in cui l'utilizzazione di due strumenti dalle sonorità fortemente contrapposte (sassofono e piano) [...] e una scrittura intimamente legata al *découpage* oltre che ai dialoghi, infine un discorso musicale molto sostenuto, in cui tutte le inversioni sono possibili, giungono a creare rapporti "grafici" tra musica e "film" e costituiscono una delle principali fonti dell'unità dell'opera». Cfr. Noël Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1986, II ed. (ed. or. Paris, 1969), p. 100 e nota 28, p. 174.

33. Sono lettere dell'alfabeto in capoverso, riempite da immagini e colori nelle pance e negli occhielli, disegnate a diversa grandezza, secondo il modulo di scrittura. L'immagine che abita la lettera è un rimando al contenuto del testo impaginato sui fogli del prezioso manoscritto.

34. Quando la sorgente sonora è acusmatizzata (il volto dell'attore che parla non è inquadrato) la percezione audiovisiva del suono migliora, diventa allora facile riconoscere il doppiaggio, la voce singola dell'attore. Antonioni ha spesso ricordato, nelle interviste, che anche il tono di voce è un suono, un rumore da registrare e organizzare in modo funzionale e specifico all'interno della colonna sonora.

35. Cogliamo l'occasione per ringraziare il musicologo Stefano La Via per averci suggerito quest'ulteriore percorso d'analisi che, attraverso un più accurato studio del processo compositivo di Fusco e delle qualità endogene storico-musicali delle partiture (fatto sulle fonti dirette), potrebbe svelare i motivi intrinseci di alcune specifiche scelte di musica per film.

36. Cfr. *All'origine del cinema c'è una scelta*, «Cahiers du Cinéma», 112, ottobre 1960, ora in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*,

cit., p. 122. Si veda lo struggimento di Lucia Bosè in *Cronaca di un amore* e ne *La signora senza camelie.*
37. Cfr. Luigi Pestalozza, *Colonna sonora,* «Cinema Nuovo», 116, ottobre 1957, p. 204.
38. Cfr. Guido Fink, *Antonioni e il giallo alla rovescia,* «Cinema Nuovo», 162, marzo-aprile 1963, p. 104.
39. «Dopo la stesura della scaletta, gli sceneggiatori rimanevano con due preoccupazioni fondamentali: dare, all'inizio, il peso degli anni, di quanto può essersi stabilito tra un uomo e una donna durante lunghi anni di vita in comune: e questo per capire Aldo nella sua reazione, ma anche Irma nel prezzo che deve pagare per la sua sincerità; far sentire di più, in tutto il corso del film, la persistenza di Irma». Cfr. M. Antonioni, *Il grido,* a cura di Elio Bartolini, Cappelli, Bologna, 1959, p. 53.
40. Questa cura nella ricerca timbrico-strumentale, oggi, nella produzione cinematografica italiana, è riscontrabile solo nelle composizioni di Franco Piersanti. «L'inventiva melodica e la cura e varietà nell'orchestrazione, lo stile tonale non pretenzioso ma non tradizionalista, adeguato alle esigenze del cinema narrativo contemporaneo, la capacità di stimolare emozioni senza cadere nel patetismo lo indicano come l'erede legittimo della miglior musica cinematografica italiana». Cfr. Ennio Simeon, *Per un pugno di note,* Ruggenti Editore, Milano, 1995, p. 231.

Note sulla musica di Pasolini

Luciano De Giusti

Come scrive in *Poeta delle ceneri*, Pier Paolo Pasolini avrebbe voluto «essere scrittore di musica», considerata «l'unica azione espressiva/forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà». Era un desiderio parallelo al rimpianto per «i segni fatti musica,/la poesia cantata e oscura,/che non esprime nulla se non se stessa»[1]. Ma rimase un sogno consegnato ai versi di questo poemetto autobiografico scritto quando ormai era un regista affermato e il cinema assorbiva molte delle sue risorse espressive.

Risuona in questa qualificazione poetica della musica una prossimità con il suo modo di concepire il cinema come lingua della realtà e dell'azione. Nel cinema così inteso le cose si offrono allo sguardo nell'immediatezza della presenza innanzitutto come segni di se stesse. Quella definizione lascia balenare un suggestivo punto di contatto tra due linguaggi pur così diversi. Come se il cinema, con le sue immagini mimetiche e autoreferenziali, fosse in fondo assai vicino al linguaggio senza referente della musica. Come se la potente forza ipnotica che da entrambi promana fosse generata da una comune radice.

L'acuta sensibilità fonica del poeta, soggiogato fin dall'infanzia dall'incanto sonoro delle parlata friulana, non poteva certo essere indifferente allo *charme* della musica. L'approdo a quella forma di plurilinguismo che è il cinema gli consentirà di inserirla nella sua variegata attrezzatura espressiva. L'uso funzionale della musica nei film è il luogo, certamente alto, in cui l'umile competenza musicale di Pasolini raggiunge lo stato della creazione.

Nonostante l'imponente mole di studi apparsi a ogni latitudine, fino a qualche tempo fa la musica era rimasta un tratto della sua opera ancora poco indagato. Certo anche perché fu per lui una forma d'espressione indiretta, legata appunto al cinema; ma, ad un ascolto attento, non marginale. Lo hanno dimostrato gli apporti relativamente recenti di due studi musicologici che l'hanno fatta emergere come oggetto dalle dimensioni insospettabilmente ampie[2]. Lo conferma l'attenzione ad essa riservata in un testo come *Pasolini nella città del cinema* di Lino Micciché che, nell'analisi delle sequenze dei primi film del regista, indi-

vidua tutti gli interventi musicali indicando i loro ingressi e le uscite, dettagliati alla singola inquadratura[3].

Mi addentro, da profano di tecnica musicale, in questo territorio pieno di trappole senza avvertirlo come una incursione profanante grazie a un lasciapassare concesso universalmente da Eric Rohmer. Il regista francese, infatti, nel suo recente libro sulla nozione di profondità in musica, *De Mozart en Beethoven*, si presenta al lettore con una liberatoria apertura: «Tutti hanno diritto di parlare di musica»[4]. Rohmer ne parla cercando di applicare ad essa il metodo elaborato nel corso della sua riflessione sulle forme che rendono grandi certe opere del cinema. Qui, combinando alcune osservazioni di Pasolini sulla musica con l'analisi di un suo aspetto testuale, si cerca una via verso un possibile metodo che allarghi i confini della voce critica, oscillante tra resa al silenzio di fronte all'indicibile musicale e vaghe interpretazioni senza guadagno di conoscenza.

Primi semi di un pensiero musicale

In Pasolini, si sa, la pratica espressiva interseca continuamente la teoresi. Per ciò che concerne la musica, quest'ultima si è esplicata su tre livelli discorsivi. Nelle diverse occasioni in cui ha affrontato il tema, talora lontane nel tempo, il regista ha esercitato la sua riflessione sulla musica in sé, sulla sua applicazione alle immagini del cinema in generale, sullo specifico utilizzo compiuto nei suoi film. Come per molti altri aspetti della sua opera, infatti, Pasolini ha ripetutamente spiegato, motivato, giustificato la funzionalità delle sue scelte musicali in rapporto ai temi della narrazione filmica. E lo ha fatto in forme spesso lucide e convincenti. Per lui risulta quanto mai pertinente ciò che Gilles Deleuze scrive a conclusione de *L'immagine-tempo*: «I grandi autori di cinema sono come i grandi pittori o i grandi musicisti: sono loro che parlano meglio di quello che fanno»[5]. Accostare le sue parole ai testi, mettere a confronto la sua esplicazione verbale con l'analitica testuale, produce per noi qualche illuminante scintilla.

Benché, pare, del linguaggio musicale egli non possedesse approfondite competenze tecniche, molte osservazioni di Pasolini, anche quelle oggi acquisite in una più ampia visione della materia, grazie alla sua nativa sensibilità fonica sono ancora di grande interesse. Il primo luogo teorico in cui le manifestò è remoto. Risale agli anni in cui la sua passione per la musica, forse cooriginaria nella seduttività del suono a quella per la poesia, si consolida attraverso l'apprendimento strumentale del violino, perseguito con pazienza per alcune stagioni dell'adolescenza, e allunga le radici nei territori lontani della giovinezza friulana quando l'amica violinista Pina Kalč gli fa scoprire Bach, rivelazione che costituirà un duraturo amore musicale capace di segnare il suo esordio cinematografico con un

marchio indimenticabile. Era, quello, il Bach delle «sei *Sonate per violino solo* su cui emergevano, ad altezze disperate, la *Ciaccona*, il *Preludio* della *Terza*, il *Siciliano* della *Prima*»[6].

In uno scritto giovanile Pasolini annota:

> In queste *Sonate per violino solo* spessissimo il canto è soppiantato dal discorso. E il *Siciliano* è discorso, cioè contrasto, cioè dramma. Vi odi due voci[7].

Una caldissima, offerta dalle prime sette note sulle corde basse del Re e del Sol che hanno un'intonazione di voce umana; l'altra gelida, a contrasto, giocata sulle corde del Mi e del La: entrambi i temi vengono da lui riportati sul pentagramma per dare corpo dimostrativo alla sua argomentazione.

> Da un frammento di canto d'amore monodico, caldo, umano, scuro, eccoci d'incanto tra le note di un canto sacro, corale, freddo, sovrumano, etereo[8].

Il giovane Pasolini legge dunque il *Siciliano* della *Prima Sonata in Sol minore* come il luogo in cui la consueta perfezione celestiale dell'universo bachiano per un momento s'incrina, vacilla in un istante di umanissima crisi. Questo testo costituisce un'articolata analisi e uno sviluppo di quanto più sinteticamente annotava in quegli anni nei *Quaderni rossi*:

> Era soprattutto il *Siciliano* che mi interessava perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte[9].

Più che come preludio di una poetica futura, sul piano teoretico quelle osservazioni colpiscono per l'assegnazione alla musica di un contenuto, vale a dire di un significato determinato: operazione alquanto problematica e non sempre legittima. Pasolini stesso, in un passaggio successivo del medesimo testo, se ne manifesta consapevole quando la considera «un'ingenua sovrapposizione di immagini» alla lingua della musica, irrappresentabile per definizione, sfuggente per natura a ogni forma di trasduzione figurativa.

Mi pare d'interesse ricordare che Adorno e Eisler, nel loro celebre testo *La musica per film*, cercando di afferrare la natura del rapporto che la musica instaura con le immagini, la mettono a confronto con la pittura. «La musica, per quanto secondo la propria struttura compositiva possa essere determinata, non lo è tuttavia mai in considerazione ad un oggetto al di fuori di se stessa, al quale si riferisca per imitazione o espressione». Mentre tutta la musica «appartiene nella sua sostanza, primariamente allo spazio interno della soggettività», mai nessuna immagine «è completamente emancipata dall'oggettivo»[10]. Permane sempre, anche nella più astratta delle immagini, almeno un residuo di concreta oggettualità. Questa irriducibile diffe-

renza ontologica tra i due sistemi espressivi è la base che può rendere fruttuoso il loro legame nel montaggio verticale della musica per film.

Qualche tempo prima dello scritto sul *Siciliano* – erano gli anni bolognesi del "Setaccio" – in una lettera a Franco Farolfi dell'inverno 1941, Pasolini si era prodotto in una profonda meditazione sulla natura della musica. Così scrive all'amico:

> Vorrei dirti quanto è più bello esser coscienti di capire in una musica ciò che l'autore ha voluto esprimere, non facendo, più o meno gratuitamente e dilettantescamente, corrispondere nostre idee pittoriche o sentimentali alle idee musicali del creatore, ma facendo vibrare in noi stessi il sentimento sotto fascino di musicalità, senza ricorrere a troppo facili ripieghi immaginifici. Perché, se in un pittore si ammira la sua *pittura* e non quegli aspetti morali, rappresentativi, commemorativi che eventualmente ci possono essere nel suo quadro (vedi: Croce), in un musicista non dovremmo ammirare semplicemente la sua musica, in se stessa, prescindendo da ciò che eventualmente voglia descrivere (caso che del resto nei grandi musicisti non accade mai)?[11]

Su questa base può ben concludere che «la musica *semplicemente* descrittiva non è grande musica». Tra le Sinfonie di Beethoven che costituiscono lo spunto della riflessione, la *Sesta* infatti non gli piace proprio per i rimasugli descrittivi, mentre ama la *Settima*, significativamente avvertita come «la più equivoca, la meno definibile»[12].

Troviamo qui la teorizzazione della musica come voce dell'assoluto inesprimibile. Sembra una folgorante anticipazione del pensiero musicale di Vladimir Jankélévitch per il quale la musica non è discorsiva né narrativa, non descrive né comunica concetti. Il filosofo si spinge fino a dire che non è neppure un linguaggio. «La musica direttamente e in se stessa non significa niente, se non per associazione o convenzione»[13]. Secondo Jankélévitch «si può far dire alle note ciò che si vuole», ma è impossibile assegnare alla musica un contenuto determinato perché essa «significa sempre qualcosa in generale, senza voler mai dire niente in particolare»[14]. Non esprime alcun significato che si possa enunciare verbalmente o illustrare figurativamente. Esprime nel suo *charme* quel *non so che* d'ineffabile che sfugge al principio di non contraddizione e fa pensare che la cosa più importante sia proprio quella che non si può dire[15].

In quella lettera giovanile, che Pasolini chiede al suo destinatario di conservare perché contiene – così scrive – i «primi semi di un pensiero musicale che mi sta nascendo», s'intravvede in germe il criterio fondamentale, ancora segreto, che lo orienterà nella scelta delle partiture per i suoi film: musica non come descrizione o figurazione parallela alla dimensione visiva, ma alternativa ad essa. Musiche impiegate non in funzione illustrativa, ma per "sfondare" il visivo, facendo loro esprimere ciò che le immagini e le parole non possono. «Dove la parola manca, là comincia la musica; dove le parole si arrestano, là l'uomo non può che can-

tare»: così scrive Jankélévitch sulla scorta di un pensiero di Janàcek[16]. Anche Debussy, nelle sue conversazioni con Guiraud, formulò lo stesso pensiero con analoga icastica decisione: «La musica comincia dove la parola finisce. La musica è per l'inesprimibile»[17].

Sotto questo profilo, il caso di *Accattone*, con l'impiego della *Passione secondo Matteo* di Bach a connotare di sacralità l'umile condizione umana di una vita che poteva apparirne priva, resta paradigmatico.

> Io sentivo, sapevo – disse il regista – che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, "sacro", l'ho aggiunto con la musica[18].

La musica dunque si sostituisce in funzione espressiva al linguaggio verbale e a quello iconico. Li integra. Giunge là dove i due linguaggi si arrestano: sulla soglia dell'ineffabile la cui esistenza è resa percepibile e chiamata alla presenza proprio dalla musica, voce dell'emozione che esprime solo se stessa.

È anche vero che proprio in taluni momenti appartenenti soprattutto alla prima fase, quella nazional-popolare del cinema di borgata, Pasolini userà la musica con funzione illustrativa e in seguito vi abiurerà. In quei film, disse, «la musica è l'elemento, diciamo, di punta, l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno», identificato «nella fissità, in un certo senso ieratica, delle mie inquadrature»[19].

Nei momenti più illustrativi la musica, specie se di repertorio, nel rapporto con le immagini fa pesare la sua riconoscibilità, fungendo da esplicitatore. L'elemento nuovo e ignoto della narrazione viene ricondotto a quello noto della musica e letto attraverso la sua lente. Così, non sono le immagini a profanare la musica sacra, ma è quest'ultima a sacralizzare il profano col peso semantico della sua stratificata storia anteriore. La musica è capace di deviare e perfino deragliare il senso delle immagini presentandosi, tra i due, come l'elemento più forte.

Oscillazioni della teoria

Al culmine della fase da lui battezzata come "cinema d'élite", il regista rivide le sue iniziali scelte musicali:

> Quando ho cominciato a illustrare i miei film, non avevo niente da perdere, lo facevo in totale libertà, con spudoratezza e ingenuità; adesso mi controllo e diffido dell'illustrazione musicale. Molto spesso può dissimulare debolezze stilistiche o tecniche[20].

Alle spalle di queste osservazioni, anche autocritiche, è maturata in Pasolini la convinzione «che il commento musicale è di per sé un artificio del cinema di convenzione». C'è in questa posizione una sorprendente

convergenza con certe *Note sul cinematografo* di Bresson relative agli impieghi musicali. Una, tra le più affilate: «Quanti film rappezzati dalla musica. Si inonda di musica un film. Si impedisce di vedere che in quelle immagini non c'è niente»[21].

In generale Pasolini non utilizza mai la musica come semplice accompagnamento, sostegno, commento o rinforzo, ma elemento dialettico nella composizione di quella autentica partitura audiovisiva che è un testo filmico. Fin dall'inizio la musica viene impiegata come "contrappunto" alle immagini, per usare la formula consolidata di Adorno e Eisler i quali, sulla linea teorica che ascende fino Balàzs e all'asincronismo dei sovietici, lo concepiscono quale efficace risorsa all'usura hollywoodiana del *Leitmotiv* ridotto a meccanica associazione, spesso biunivoca, con ambienti, personaggi, situazioni o stati d'animo.

Quasi avvertisse che in questione non è il *Leitmotiv* in sé, ma l'uso che se ne fa, Pasolini non lo rifiuterà, anzi, ma in genere lo impiegherà come una forma audiovisiva di "armonia dissonante". Nell'opera di Pasolini, anche il rapporto tra musica e immagini, come gran parte del suo lavoro, e forse con maggiore intensità di altri aspetti, si svolge «sotto il segno della contaminazione». Funzionando da *relais*, da staffetta e ricambio, la musica avrà soprattutto il compito di sostituire parole e immagini là dove esse non arrivano. Dire ciò che le prime non sanno e non possono dire. Esprimere l'indicibile o, per stare alla distinzione di Jankélévitch, l'ineffabile.

Si muove in questo orizzonte una *Nota* che il regista scrisse nel 1972 come presentazione di un disco di Ennio Morricone, l'ultimo luogo in cui ha affrontato teoricamente la questione della musica applicata al cinema: Pasolini nota in apertura che «l'amalgama tra musica e immagine ha caratteri essenzialmente poetici» e conclude questo breve testo sulla funzione della musica extradiegetica sottolineando la sua capacità di dare al film una specie di terza dimensione:

> La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo – e nasce da un "altrove" fisico per sua natura "profondo" – sfonda le immagini piatte e illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita[22].

Tra la premessa e la chiusa, dopo aver sottolineato che la musica si *applica* alle immagini, Pasolini affronta la questione dell'orizzontale e del verticale. Mentre l'applicazione orizzontale avviene per successività lineare e incide sul ritmo, per l'applicazione verticale osserva:

> Essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso.

Ma in che modo agisca rimane inspiegabile:

> Ciò che essa aggiunge alle immagini, o meglio, la trasformazione che essa opera sulle immagini, resta un fatto misterioso, e difficilmente definibile[23].

Eppure forse nessuno come Pasolini, anche a fronte delle tante critiche e perplessità che le sue innovative colonne musicali suscitarono, ha incessantemente tentato di motivare, chiarire, spiegare la loro funzione e il significato. Che senso dare a questa intermittenza del suo pensiero sulla musica oscillante tra teoresi e prassi interpretativa?

L'oscillazione pasoliniana tra la resa all'indicibile e il bisogno di dirlo per comprenderlo (operazione che forma un tutt'uno) segnala un rilevante nodo teorico e un problema critico. Di fronte al fantasma dell'ineffabile, che si profila ogniqualvolta la "ragion critica" provi a tradurre una forma dell'espressione fatta di tutt'altra materia, si ripresenta anche l'interrogativo se arrendersi, abdicare alle proprie funzioni e abbandonarsi all'enigma o tentare in qualche modo di chiarirlo, pur senza dissolverne l'incanto. Benché Pasolini fosse pienamente consapevole del mistero della musica e della sua essenziale imparlabilità, non ha mai rinunciato alle prerogative della ragione che attraverso il linguaggio articolato cerca, per tentativi e magari a balbettii, di afferrarlo.

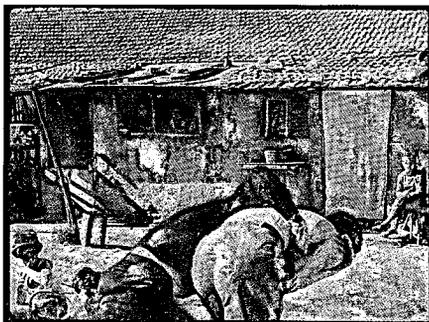
Se, pur consapevole dello statuto ineffabile della musica, egli stesso ha sempre provato a dire quale potesse essere il suo senso, significa che quel mistero non è assoluto e impenetrabile. Si può convenire con Jankélévitch sull'inesprimibile incanto della musica in sé, ma non altrettanto avviene per la musica nel film. Si dà infatti una differenza abissale tra musica come arte in sé compiuta, testo autosufficiente, e musica come arte applicata (nel nostro caso, al cinema). Se il puro insondabile mistero della prima costituisce una vera sfida alla lingua che si provi a svelarlo e tenti di tradurlo, la musica applicata alle immagini diventa, almeno parzialmente, afferrabile. Nel contatto essa si rende, in qualche forma, dicibile. Il mistero si incarna. Scrive Pasolini: «La sua è una funzione ambigua (che solo nell'atto concreto si rivela, e viene decisa)»[24]. Non è più un sistema di segni chiuso su se stesso, autoreferenziale, ma significa nel rapporto con altri, scende a patti con loro nella significazione. Scende dal cielo astratto e, nella relazione, l'indeterminato si determina, rendendo possibile una sua traducibilità nel linguaggio verbale.

È proprio nel rapporto con altre materie e forme dell'espressione che la musica del film si rende dicibile. Grazie al contatto si apre alla possibilità di essere afferrata sia nella funzione pragmatica che svolge, sia nei rapporti formali tra le sue strutture e quelle generate dal montaggio delle immagini. L'universo celeste della musica nel contatto con le immagini si fa più umilmente terrestre. Questo consentiva a Pasolini di motivare e interpretare in maniera pertinente funzione e senso dei brani da lui utilizzati. E questo consente a noi di integrare le sue osservazioni continuando l'analisi.

Accattone
Dall'alto in basso:
inqq. 63, 161, 201, 376

Ritorno analitico su *Accattone*

Con questi presupposti, torniamo in conclusione all'origine, al modello esemplare di *Accattone* e al modo in cui Pasolini ha impiegato la musica sacra di Bach[25]. Pur limitata al *Corale* della *Passione secondo Matteo*, l'analisi dettagliata del suo impiego può precisare quel «senso vago» come un'aura in cui egli sentiva che nella vicenda di Accattone c'era «qualcosa di religioso».

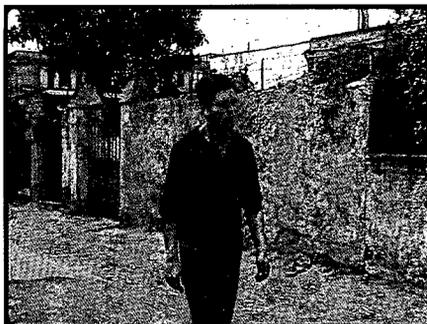
Il brano entra in sette momenti. I primi tre interventi sono connessi ai napoletani, in particolare a Salvatore che come un capo branco guida la loro spedizione punitiva contro Maddalena, colpevole d'aver denunciato il suo ex pappone, Ciccio, sostituito nella stessa funzione da Accattone. La musica interviene la prima volta con la comparsa di Salvatore che si presenta a Nannina offrendole aiuto e chiedendo di Accattone (inq. 63). Torna nuovamente sul primo piano del suo volto, riconosciuto da Maddalena, nell'auto in cui è stata fatta salire (inq. 161, ma non dall'inizio: la musica si accende come una rivelazione proprio quando

Salvatore, girandosi, si palesa a Maddalena). La donna, ormai in trappola, viene portata dai napoletani nella desolata radura dell'Acquasanta e picchiata dall'intero gruppo. Il *Corale* della *Passione* entra la terza volta nella panoramica notturna sulle luci della città lontana come sguardo stornato dall'azione che avviene fuori campo, il pestaggio di Maddalena; si spegne sul dettaglio di una scarpa della donna, abbandonata come lei sul terreno, che chiude la sequenza.

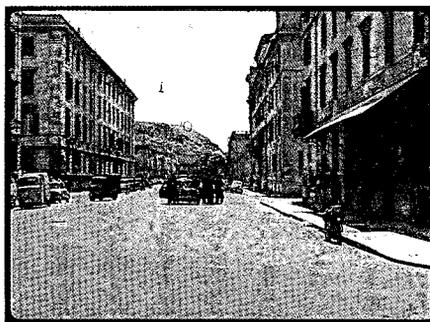
Dunque i primi interventi della musica sacra di Bach avvengono su tre manifestazioni di violenza: rispettivamente preannunciata, preparata, attuata. Nel quarto, celeberrimo ingresso, essa entra sulla lotta che Accattone ingaggia con il cognato reagendo ai suoi insulti. La musica esplode (inq. 376) non all'inizio del movimento di macchina a seguire il protagonista che si lancia sull'avversario, ma nell'istante esatto in cui i due corpi si toccano.

Dopo questo notissimo momento centrale (il mediano di sette), la *Passione* tace a lungo per tornare nella parte finale in un'altra rissa di Accattone che reagisce alle prese in giro degli amici del bar (inq. 818-830). Fino a quel punto, i cinque interventi del *Corale* sono legati a situazioni di violenza: scontri, aggressioni, conflitti. È opportuno notare che, per la violenza esercitata da Accattone sulle donne, Pasolini ha scelto un altro Bach, fuori dell'orizzonte della musica sacra: le due volte in cui si scaglia contro Maddalena (inqq. 54-61 e 120-131) e la finta scenata di gelosia a Stella (inqq. 675-686) sono commentate dal *Concerto Brandeburghese n. 1.*

Ma torniamo alla funzione della *Passione* indicata da Pasolini stesso come tema di morte e fino all'epilogo montata su forme di violenza. Solo negli ultimi due ingressi il tema musicale coincide con il grande tema narrativo della morte. Il sesto breve intervento del *Corale* avviene sul piano d'insieme della famiglia di Accattone il quale sogna la propria morte. La musica accompagna lo sguardo della macchina da presa che scorre sui corpi addormentati e si ferma sul volto di Accattone. Poi, impastata al suo affannoso respiro misto a lamenti, s'interrompe bruscamente per lasciare spazio ai profondi silenzi della bellissima sequenza dell'incubo.

Infine, dopo la premonizione, l'evento. Nel settimo e ultimo ingresso le note della *Passione* intervengono sul fermo di Accattone da parte della polizia e proseguono sul suo vano tentativo di fuga fino alla morte: accidentale, eppure predestinata e fatale (inqq. 953-966). È interessante notare la congiunzione tra i temi d'amore e morte realizzata come staffetta musicale. Il *Corale* accompagna a morte il protagonista dopo un lungo preludio del tema d'amore legato a Stella che, pervadendo l'avventura cittadina del furto, dalla fine del sogno premonitore arriva fino all'evocazione dell'amata: «Pora Stella mia» (inqq. 890-952). È a questo punto che, con una brevissima soluzione di continuità nella prima parte del campo

Accattone
Dall'alto in basso:
inqq. 818, 843, 953

lungo che mostra l'arrivo dei poliziotti (inq. 953), il tema d'amore del *Concerto Brandeburghese n. 2* cede eloquentemente il testimone a quello mortuario della *Passione*.

L'analisi in verticale degli ingressi e delle uscite del celebre brano di Bach, combinata a quella orizzontale delle sue occorrenze, ci dice che la *Passione* non assolve solo, com'era nelle intenzioni di Pasolini, al compito di aggettivare di senso sacro la vita sottoproletaria. In armonia con la sua teorizzazione, è vero che il montaggio del *Corale* bachiano, agendo immediatamente sul senso, ottiene l'effetto perseguito di sacralizzare personaggi e situazioni sui quali viene appoggiato. Ma, a ben guardare e sentire, fosse semplicemente così, davvero la musica non sarebbe che la veste esteriore di un «fatto stilistico più interno», costituito dalla ieratica frontalità delle inquadrature che già provvedono sul piano visivo a quell'intento.

La funzione svolta dalla partitura musicale va oltre. Poiché molte delle situazioni a cui viene combinata rappresentano forme di aggressività e violenza, la ripetuta "contaminazione" assume la parvenza del pensiero, un'idea custodita nella musica: esprime l'intuizione che esista un legame intimo e profondo tra violenza e sacro. A questa parentela ctonia ha dedicato approfonditi studi Réné Girard che ne ha mostrato la cooriginarietà mettendo alla luce la grande portata di un modello mitico e metastorico[26]. Avendo intuito, da poeta, qualcosa che l'etnologo avrebbe dimo-

strato sul piano del pensiero argomentativo, in quel testo Pasolini affidò soprattutto alla musica il compito di esprimere una verità che egli stesso avrebbe poi raffigurato assai efficacemente in *Medea*.

Avvertiva (disse di sentire e sapere) che nella degradazione della vita di Accattone c'era qualcosa di sacro. Quella vita è sacra perché si conclude con la morte sacrificale della vittima. È attraverso la mediazione della musica, in particolare del *Coro n. 78*, il cui testo canta la morte come riposante approdo eterno dell'anima angosciata[27], che la fine di Accattone, narrativamente accidentale[28], viene presentata come sacrificale. Il suo sacrificio è la ripetizione del linciaggio fondatore. Accattone è il *pharmakos*. Lui è il capro espiatorio: con la sua morte la società garantisce la propria sopravvivenza e la perpetuazione dell'ordine (bene visualizzato dalle ripetute inquadrature degli occhi polizieschi dei suoi custodi).

Il sistema delle occorrenze della *Passione* lega tra loro violenza e morte nell'ordine del sacro: sotterranea correlazione che in *Accattone* pertiene con forza alla musica. Il suo ripetuto accostamento, dapprima a forme di violenza, poi alla foce predestinata della morte, produce una dimensione di senso nella quale il tragico epilogo appare come forma di espiazione.

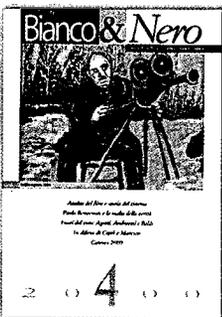
Il contatto tra le immagini e la musica – carne e cielo – si rivela capace di trascrivere un pensiero sul piano dell'immediatezza sensibile. In quanto forma di enunciazione implicita nel discorso del film, si tratta, come direbbe Jankélévith, di un *non so che*, qualcosa di ineffabile che passa nello spettatore come voce dell'emozione. Ma la ricognizione analitica degli interventi musicali sulle immagini consente di uscire dal puro mistero. Laddove in apparenza non c'è che un pensiero in musica vagamente intravvertito, il lavoro di analisi, applicato alla sua incarnazione audiovisiva, consente di vedere in azione un'idea determinata e verificabile.

1. Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*, «Nuovi Argomenti», 67-68, luglio-dicembre 1980.
2. Cfr. Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Quattroventi, Urbino, 1998; Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Edizioni Cinemazero, Pordenone, 1999.
3. Cfr. Lino Miccichè, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia, 1999.
4. Eric Rohmer, *De Mozart en Beethoven*, Actes Sud, Arles, 1998, p. 9.
5. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 308.
6. P.P. Pasolini, *Quaderni rossi 1946*, in Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, cit., p. 65.
7. *Id.*, p. 153.
8 *Id.*, p. 154.
9. Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989, p. 70. Su questo tema cfr. Stefania Parigi, *La terra e il cielo*, «Bianco & Nero», 1, gennaio-febbraio 1999.
10. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *La musica per film*, Newton Compton Editori, Roma, 1975, pp. 72-73. È significativo che questo passaggio venga utilizzato da Alberto Boschi per un invito a "rileggere Adorno" nel suo *Teorie del cinema*, Carocci, Roma, 1998, pp. 118-122.
11. P.P. Pasolini, cit. in Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, cit., p. 147.
12. *Ibid.*
13. Vladimir Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano, 1998, p. 11.
14. *Id.*, p. 49.
15. Enunciato da Totò-Jago a Ninetto-Otello, questo è uno dei motivi poetici di *Che cosa sono le nuvole?*.
16. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 62.
17. Claude Debussy, *Conversazioni con Ernest Guiraud*, in Eswars Lockspeiser, *Debussy*, Rusconi, Milano, 1983, p. 537.
18. P.P. Pasolini, «Bianco & Nero», 3-4, marzo-aprile 1967.
19. P.P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, «Bianco & Nero», 6, giugno 1964, p. 14.
20. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 109.
21. Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 121
22. P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma, 1991, pp. 279-280.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. Le considerazioni che seguono sono state rese possibili dall'analisi delle sequenze e degli interventi musicali di *Accattone* contenute nel testo di Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., pp. 59-80:
26. Cfr. in particolare René Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.
27. Il testo dice: «Ci sciogliamo in lacrime / E a te nel sepolcro diciamo: / Riposa in pace, riposa in pace! / Riposate spoglie esangui! / Il vostro sepolcro e pietra tombale / Saranno un dolce cuscino / Per l'anima angosciata / E la sua estrema dimora. / Nella gioia si chiuderanno / Gli occhi nel sonno eterno».
28. Scrive Pasolini in sceneggiatura: «Tutto avvenne come senza senso e senza ragione, nell'oro del sole che tramontava su Testaccio» (P.P. Pasolini, *Accattone*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1975, p. 362).

Bianco & Nero 2000

Numero 1-2
Saggi L incursione formalista di Maya Deren. "An Anagram of Ideas on Art, Form and Film" *di Anita Trivelli*; **Note** Per vederti meglio *di Julio Garc a Espinosa*; **Dossier. La parola scritta nel cinema** Le peripezie della lettera *di Ruggero Eugeni*; Scritto su film. Alcuni casi di grafomania cinematografica *di Laurence Schifano*; Didascalie e narrazione *di Claire Dupr la Tour*; Ai margini della finzione. Per un analisi dei titoli di testa e di coda *di Bruno Di Marino*; Le parole di Dreyer *di Andrea Martini*; Scrittura nella scrittura. La parola nel cinematografo *di Luciano De Giusti*; La letteratura e la lettera nella nouvelle vague *di Giorgio Tinazzi*; Godard e la scrittura: vedere qui, sentire altrove *di Serafino Murri*; Le parole hanno un senso A proposito di "Immemory" di Chris Marker *di Ivelise Perniola*; **Documenti** Le lettere al mondo di Glauber Rocha *di Claudio M. Valentinetti* A Paulo Em lio Salles Gomes, Michel Ciment, Carlos Diegues, Alfredo Guevara, Celso Amorim *di Glauber Rocha*; **Cineteca** Una ricerca su "Nanook of the North". Piccola storia italiana del film *di Virgilio Tosi e Denver M. Beattie*

Numero 3
Saggi Diritti d autore. I paradossi dell autorialit nel cinema americano contemporaneo *di Barbara Grespi*; Jim Jarmusch: l estetica della sparizione *di Gianni Canova*; Strade perdute e ritrovate? La struttura narrativa in "Lost Highway" e "The Straight Story" *di Riccardo Caccia*; **Incontri** Anghelopulos collezionista di sguardi; **Luis Bu uel** L angelo sterminato di Bu uel. I tagli della versione italiana *di David Bruni*; La traccia, il ritrovamento. A proposito di "Cet obscur objet du d sir" *di Caroline Boudet-Lefort*; **Documenti** Via delle scuole. Marcello Piccardo, il cinema, i bambini *di Sandra Lischi*; Milanomenomale *di Marcello Piccardo*

Numero 4
Saggi Fuori dal coro. Agosti, Andreassi e Baldi *di Callisto Cosulich*; Paolo Benvenuti: il fascino della verit *di Tullio Masoni*; In difesa di Cipr e Maresco *di Virgilio Fantuzzi*; **Dossier. Analisi del film e storia del cinema** *a cura di Paolo Bertetto*. Lo stato delle cose *di Paolo Bertetto*; L interpretazione iconologica delle inquadrature *di Roberto Campari*; La questione del visibile *di Augusto Sainati*; I Cultural Studies. Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore *di Veronica Pravadelli*; Lotta di classe o guerriglia semiotica? Alcune osservazioni sui Cultural Studies *di Giaime Alonge*; **Cannes 2000** Cinema dall Estremo Oriente: elogio della differenza *di Serafino Murri*; Tre storie e un intervista dal Nord *di Andrea Martini*

Numero 5
Saggi Il cinema nel paese dei fiordi *di Francesco Bono*; Quel che resta del Nord. Dieci anni di cinema finlandese *di Stefano Boni*; **Dossier. Analisi del film e storia del cinema** *a cura di Paolo Bertetto.* Il film come testo *di Francesco Casetti*; A proposito di rappresentazione e spettacolo *di Liborio Termine*; Riflettere l inquadratura. Modi di produzione, messa in scena, storia *di Vito Zagarrio*; Narrazione in progress *di Dario Tomasi*; Storie dello stile. Il metodo di Bordwell *di Leonardo Gandini*; Godard e l angelo *di Monica Dall Asta*; **Venezia 2000** La vetrina italiana *di Gianni Canova*; Jafar Panahi: il mondo in una sfera *di Stefania Parigi*; Eastwood, come si diventa autori *di Alberto Pezzotta*; Il mio nome Leone *di Valerio Caprara*

Numero 6
Saggi Pasolini teorico *di Roberto De Gaetano*; **Ritorno a Blasetti** "L arbero" *di Alessandro Blasetti*; Il giornalista *di Luca Mazzei*; Il maestro *di Alfredo Baldi*; Gli anni 30 e i conflitti della modernit *di Vito Zagarrio*; Prima, attraverso e oltre il neorealismo *di Mino Argentieri*; Un cinema mai visto. I due zibaldoni: "Altri tempi" e "Tempi nostri" *di David Brüni*; **L orizzonte storiografico** Cosa cambiato *di Mino Argentieri*; Percorsi e prospettive *di Gian Piero Brunetta*; Tempo passato e tempo storico *di Antonio Costa*; 2000 o 2001? Problemi di periodizzazione *di Alberto Farassino*

Biblioteca di Bianco & Nero

Volumi pubblicati:

Saggistica

Serge Daney, *Cin Journal*, 1999
Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999
Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000
Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999
Yvette Biro, *Nudo da vestire. Sceneggiare l immaginazione*, 1999

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999
Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Sì
n. scadenza / expiry date

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7727-0
9 788831 777278

L. 30.000 – € 15,49